

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة

تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

العدد 340 - نوفمبر 1998

- **الأمثولة الحيوانية في نثر المعري**

د. وفيق سليطين

- **الشعر الكلاسيكي العربي بالكويت**

د. محمد مبارك الصوري

- **بريخت والخطاب**

رولان بارت

- **القصة:**

ثلاث قصص عالمية مترجمة

- **الشعر:**

عزت الطيري - ثائر زين الدين

- **شخصيات وملامح:**

د. شاكر مصطفى - د. شكري عياد

البيان

العدد 340 - نوفمبر 1998

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكَّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(340) November 1998



Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

كلمة البيان

فـي الترجمة

نشرت مجلة «الموقف الأدبي» في العدد «٣٢٧» بحثا بعنوان: «الترجمة والبحوث للأعمال الأدبية العربية في الصين» لكل من «عارف لي رونغ جيان» والسيدة «تشنغ وي هونغ». وبقدر ما يشتمل هذا البحث على معلومات جديدة وطريفة فإنه يثير كثيرا من الأسئلة والشجون حول قضية (الترجمة) من وإلى العربية.

ففي الوقت الذي يترجم فيه الصينيون خلال عشرين سنة مائة كتاب من عيون الأدب العربي الحديث بدءا من مصر وسورية والجزائر وانتهاء بالسعودية والبحرين والكويت، إلى جانب عشرات المعاجم والدراسات اللغوية وكتب الأعلام وتاريخ الأدب، فإن القارئ العربي يكاد لا يعرف من كتّاب الصين سوى «لوشيون» الذي يعود فضل ترجمته إلى العربية لدار نشر صينية أيضا!!

والأكثر غرابة أن سبع جامعات صينية تُدرِّس اختصاص اللغة العربية منذ عام ١٩٤٦ وقد تخرّج منها ما يزيد على ثلاثة آلاف خريج، في الوقت الذي يندر فيه من يتقن الصينية بين ظهرانينا.

وتزداد دهشتنا وألمنا في الوقت نفسه عندما نعلم أن أكثر من خمس دور نشر بدأت تتخصص في ترجمة الأدب العربي، وأن سبع صحف ومجلات تفرد عددا من صفحاتها لهذا الأدب.. فماذا نعرف نحن عن بلد المليار إنسان؟!!

إن الاهتمام بترجمة آداب الشعوب وتراثها الحضاري، والذي كان للكويت دورها الإيجابي فيه منذ صدور سلسلة «من المسرح العالمي» ومجلة «الثقافة العالمية» يجعلنا اليوم أكثر إحساسا بالمسؤولية للتوسع في هذا المضمار الحيوي، وإنشاء مؤسسات عربية متخصصة في الترجمة تمتلك خاصية الكفاءة والاستمرار من دون أن تخضع لتقلبات أصحاب القرار السياسي.

في هذا العدد من «البيان» ننشر دراستين مترجمتين عن الفرنسية الأولى بعنوان «الأسلوبية» والثانية بعنوان «بريخت والخطاب»، وقد ترجمهما أستاذان مختصان عن لغتهما الأصلية. كما ننشر ثلاث قصص، الأولى عن الروسية للكاتب المعروف «فالنتين راسبوتين»، والثانية عن الألمانية للحائز على جائزة (نوبل) «هاينرش بل» والثالثة عن الفرنسية للكاتب الصيني «كانج جانبي».

ولعلنا بذلك نساهم عبر المساحة الضيقة المتاحة على صفحات «البيان» من إضاءة شمعة خيرا من أن نكتفي بلعن الظلام.

■ الدراسات: 5

● توظيف الأمثولة الحيوانية في نثر المعري ... د. وفيق سليطين 6
● الشعر الكلاسيكي في الأدب العربي بالكويت ... د. محمد مبارك الصوري 18
● الأسلوبية ... موريس دولكروا ترجمة: دمحمد خير البقاعي 32
● بريخت والخطاب ... رولان بارت ترجمة: د. منذر عياشي 45
● بين مفهومي السلطة والتسلط ... د. علي وطفة 53

■ شخصيات وملامح: 71

● الدكتور / شاكر مصطفى ... د. عزالدين النجار 72
● الدكتور / شكري عياد ... حسين عيد 80

■ الشعر: 86

● كن وجعي أو دليلي ... عزت الطيري 87
● استغراق ... ثائر زين الدين 89

■ القصة: 91

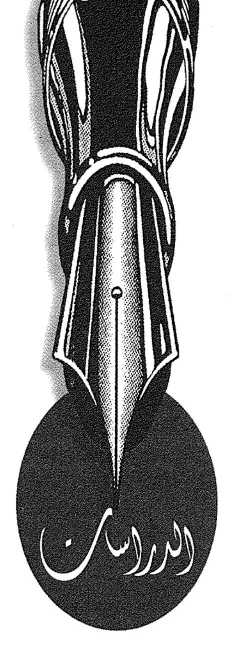
● ماما ذهبت إلى مكان ما ... فالنتين راسبوتين ترجمة: أشرف الصباغ 92
● ميزان آل باليك ... هاينرش بل ترجمة: سمير مينا جريس 95
● كانج جانبي وحكاياته ... ترجمة: وليد حسن حسو 102

■ قراءات: 108

● أربع قصائد حب من أجل الكويت ... عبدالهادي عبدالعليم صافي 109
● في ذكرى انتحار خليل حاوي ... عبدالكريم درويش 117

■ عواصم ثقافية: 123

● دمشق ... علي الكردي 124



■ توظيف الأمثولة الحيوانية في نثر المعري — د. وفيق سليطين

■ الشعر الكلاسيكي في الأدب العربي بالكويت — د. محمد مبارك الصوري

■ الأسلوبية / موريس دولكروا — ترجمة: د. محمد خير البقاعي

■ بريخت والخطاب / رولان بارت — ترجمة: د. منذر عياشي

■ السلطة والتسلط — د. علي وطفة

توظيف الأمثولة الحيوانية في نثر المعري

د. وفيق سليطين
جامعة تشرين

تشكل قصص الحيوان، من حيث هي حكايات رمزية أليجورية، نمطاً حكائياً خاصاً يقوم على توظيف الوجود الحيواني وإنطاقه، في قلب حكائي متخيل، لصالح الوجود الإنساني. ويترتب على ذلك أن هذه القصص لا تنصرف إلى تتبع سلوك الحيوان ورصد تفاصيل حياته وأطوار نموه وواقع روابطه، ما دام غرضها يتعدى ذلك إلى تمثيل منطق العلاقات الإنسانية، بما يكون عائده في استخلاص العبرة والموعظة والتبصر في ما تقدمه القصه من دروس أخلاقية وخبرات عملية.

ويرجع هذا النمط في جذوره الأولى، إلى التراث الإغريقي ويقترن في ولادته باسم (إيسوب) "ESOPE"– الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد، وكتب ما يربو على ثلاثمائة حكاية قصيرة. وهذا القرن جعل، في ما بعد، صفة الإيسوبية « Esopique » تطلق على من تابع إيسوب في هذ الفن وقلده في كتابته لقصص الحيوان الأمثولية (١).

لقد كانت الأمثولة، منذ إيسوب، تقدم العبرة الأخلاقية وتلح عليها وتعني بإيصالها. وهو مادأب عليه الشاعر الفرنس جان دي لافونتين La ontaineفي القرن السابع عشر للميلاد «1621 – 1965»،

وتابعه بقدر من العناية والتجويد، أسهم من خلاله صقل هذا النمط والارتقاء به على نحو أصبحت معه العبرة الأخلاقية مقولة متضمنة في نسيج القص، وذائبة في ثناياه، ومتوارية لدرجة أنها تكاد أن تنسى، أحيانا، في مجرى الحكاية (2).

وتسجل هذه القصص حضورها المبكر في التراث العربي. ويلفت إلى هذا الحضور ما نقع عليه من ضروب الإشارة إليها في نصوص الشعر القديم. ولا شك في أن تلك الإحالات أو التضمينات الحكائية، التي نلاحظها في نصوص القصيدة العربية ابتداء من العصر الجاهلي، تقوم دليلاً على تداول القصص المشار إليها، وعلى وفرتها وشيوعها وعمق أثرها في حياة الناس، وفي تشكيل أنماط السلوك والتفكير وتوجيهها. ولا سيما أنهم أودعوا فيها خلاصة تجاربهم في الحياة، وزبدة رؤاهم وتأملاتهم في الوجود.

ومن هذه الحكايات نماذج ترد في رسالة الصاهل والشاحج عبر شواهد متخيرة من دواوين الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام كحكاية (حية ذات الصفا) التي يسوقها النابغة في رائيته تمثيلاً لحاله مع ذوي الضغن من قبيلته «ذبيان». يقول (3):

وإني لألقى من ذوي الضِّغن منهم
وما أصبحتْ تشكو من الوجد ساهره
كما لقيتْ ذاتُ الصّفا من حليفها
وما انفكّت الأمثُال في الناس سائره
فقالتْ له أدعوكَ للعقل وافياً
ولا تغشينّي منك بالظلم بادره
فواثقها بالله حينَ تراضيا
فكانتْ تَديه اَلمالَ غبّاً وظاهره

وتعرضُ القَصيدة لما كان من أمرهما بعد أن أضمر لها الشر وجرح رأسها بضربة من فأسه:

فلما وقاها اللهُ ضربةَ فأسه
وللبّر عينُ لا تغمّضُ ناظره
فقال تعالي نجعلِ اللهَ بيننا
على مالنا أو تنجزي ليَ آخره
فقالتْ يمينَ الله أفعلُ إنني
رأيتك مسحوراً يمينك فاجره
أبى لي قبُر لا يزالُ مقابلي
وضربةُ فأسٍ فوقَ رأسيَ فاقره

وكحاية (الديك والغراب) التي ترد في قول أمية بن أبي الصلت (4):

بآية قام ينطقُ كلُ شيء
وخانَ أمانةَ الديكِ الغرابُ
أقاما يشربانِ الخَمرَ دهراً
فخان العهدَ إذْ نفد الشرابُ

وليس من هذا القبيل ما تذهب إليه بنت الشاطىء حين تشير إلى ما يحفل به ديوان الشعر العربي من قديم الشعراء للنوق والخيل والظباء.. إلخ وتلحقه بهذ الضرب من التمثل لمنطق الحيوان أو تقرنه به (5). ذلك أن الشاعر القديم كان يتخذ من مناجاة الحيوان وسيلة للإفصاح عن الذات، وللإفضاء بمكنوناتها في عملية يغدو معها الحيوان معادلاً للأنا المتكلم الذي يسقط إحساسه عليه، ويتوسل به لتحقيق قدر من التوزان يحفظ على الذات تماسكها عبر تفريغ ما تنطوي عليه من شحنة المكابدة وما يعتمل فيها من مشاعر القلق والانسحاق تحت ثقل الواقع وصلابة الوجود. وغالباً ما يكون الحيوان هنا ذا حضور سلبي – خلافاً لما نجده في القصص التي نحن بصددها – لأنه يستدعى حافزاً على التعبير، وضامناً لخفض حدة توتر الذات ووقايتها من سطوة مشاعرها، بفعل توجيه هذه المشاعر إلى الخارج استجابة لضرورة التسرية والتفريغ.

تعدّ ((كليلة ودمنة))، الهندية الأصل، من أشهر قصص الحيوان الأمثولية، التي قام ابن المقفع بتعريبها عن نسختها الفارسية في القرن الثاني الهجري. وكان قد نبه في عرضه لها على خاصية التمثيل الرمزي فيها، قال: ((هذا كتاب كليلة ودمنة، وهو ما وضعته علماء الهند من الأمثال والأحاديث التي ألهموا أن يدخلوا فيها أبلغ ما وجدوا من القول في النحو الذي أرادوا)) (6). كما نبه على ما يجب اتباعه، في تناول هذه القصص، من قواعد أساسية تعصم القراءة من الشطط، وتضمن لفعلها أن ينفذ إلى تحقيق غايته، فلا يبقى رهين السطح مأخوذاً، فقط بظاهر الحكاية:

((فأول ما ينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له، والرموز التي رمزت فيه، وإلى أي جرى مؤلفه فيه عندما نسبه إلى البهائم، وأضافه إلى غير مفصح)) (7).

وإذا كانت تنبيهات ابن المقفع تعكس وعياً بعلة نشوء هذا الشكل وتطوره في سياق يتعذر فيه القول، ويغدو الإقدام المباشر عليه محفوفاً بالخطر، وموصولاً بقوة البطش والتنكيل، التي تحاصره وتتربص به وتنهض في مقابله من الجانب الآخر، فإن قصص الحيوان عامة تشترك في كونها تهيىء لقيام مسافة وسطى بين الباث والمتلقي، وهي – باصطناعها الوسيط الحيواني بين طرفي الخطاب – تعيق المباشرة، وتخفف من حدة التوجه، وتعلق فحوى الرسالة، بمواراتها للمدلول وتظليلها له تحت هيمنة المساحة التي يحتلها الدال. وهكذا يغدو شرط العبور من الدال إلى المدلول ومن المثل إلى الممثول أو من ظاهر الحكاية إلى باطنها، عبر قناة التمثيل وأحداثه وعلاقاته المجازية، إمكانية لتسريب الانفعال وامتصاصه، ولتعديل وقع الأثر الوعظي والنبرة التعليمية.

وتسهم هذه القصص – إلى جانب ما سبق – في إتاحة الفرصة للإنسان ليطالع صورته ويتملاها في تلك المرايا التي يمثلها الحيوان، على النحو الذي يلجم نفوره من المواجهة الذاتية ويمنحه إمكانية نفسه وشروط وجوده وكيفيات هذا الوجود داخل عملية القص التي تزدوج بين الذات والآخر، في الوقت الذي تجعل من الذات موضوعاً لنظرها الخاص.

أمثولة الحيوان في نثر المعري

1 – كتاب القائف:

يرد ذكر كتاب ((القائف))، عند من ترجموا لأبي العلاء وعرفوا بآثاره، مقروناً بـ ((كليلة ودمنة)). فهم يذكرون أن أبا العلاء وضع هذ الكتاب على معنى كليلة ودمنة، ونحا منحاه في الحكايات التي تكلموا على فيها ألسنة الحيوان (8). وعليه، فإن النسبة الجامعة بين الكتابين تتأتى من قبيل الموضوع الذي يشتركان فيه ويلتقيان عليه. أما أسلوب التقديم والمعالجة فيظل سؤاله قائماً، لأن فقدان ((القائف)) يعطل من إمكانية بحثه، ويحول دون الانتهاء إلى إجابة تشبع التطلع، وترضي النزوع العلمي في تغليبها لمعنى اليقين، ولا سيما أن هذا الكتاب ألفت منه أربعة أجزاء دون أن يستكمل. ومع ذلك يبقى أمر تناوله والكلام عليه مقيداً بتلك النماذج القليلة المحدودة التي نقلها عنه محمد بن عبدالغفور الكلاعي وأثبتها في كتابه ((إحكام صنعة الكلام)) (9). ومنها حكاية الوصع مع الحية الرقشاء:

((زعموا أن وصعاً كان يحاور حية رقشاء، فكان ذلك الوصع إذا فرخ سرت الحية لأكل فراخه في الظلام، في عام بعد عام، والله يجازي على الحيف والإنعام، فقضى بتلك الحية أن كفت في آخر عمرها، فلزمت الوجار، لا تذعر النائي ولا الجار. فقال أحباؤه: ألا تأتي الظالمة مظهراً للشمات! قال: لو كنت، وهي المبصرة، أقدر على ضير، لكنت إليها وشيك السير؛ فأما إذ كفتنيها الأقضية، فإن عيني عنها مغضية)).

وحكاية الأسد الذي عمى وما كان من أمره ملك الأسد:

((عمى أسد من عوام الأسد، فأضر ذلك به. فقيل له: لو جئت ملك الأسد فسألته أن يصلك، لكان ذلك رأيا لك. فذهب إليه، وسرد قصته عليه، فقال لخازنه يجري له في كل يوم عضواً موربّاً. فقال الأسد الذي التمس الجراية: أصلح الله الملك! إني كنت أصطاد الوعل والبقرة الأهلية فلا أكاد أدرك بها الشبع، فأين مني هذا العضو يقع؟ فقال الملك: من اتكل على كسب غيره، وجب أن يقتنع بقليل خيره. قال الأسد: صدق الملك، ولا حاجة لي بهذا العضو. قال الملك: فما تصنع؟ قال: أجتزي بنبت السحاب، ولا أفتقر إلى الملك والأصحاب)).

والواضح مما تقدم أن ما يجمع مثل هذين النموذجين إلى حكايات كليلة ودمنة، يتبدّي في بساطة الأمثولة التي تنأى بها عن التعقيد والتركيب، وتنحسر معه المسافة بين دال الحكاية ومدلولها حرصاً على وضوح المغزى التعليمي الأخلاقي، وإيثاراً لانكشاف قرائنه وقرب مأتاه. وكأن ظاهر القص في هذا التمثيل يسحب معه معناه الباطن بحيث يبقى موازياً له ومشدوداً إليه. وهو ما يتأتى هنا من التركيز على العلاقة دون أطرافها على النحو الذي يجعل الحكاية قابلة للتشكل بصياغات مختلفة تتغير فيها الشخصيات وتتبدل وينوب بعضها عن بعضها الآخر من كلا الجانبين في لقائهما المفترض على محور العلاقة الذي يبقى ثابتاً في مختلف الصياغات التي تتركب عليه وتنتظم. فالشرط الوحيد الذي يحكم تبدل الشخصيات على طرفي المحور السابق هو الإبقاء على التفاوت والاحتفاظ بتغاير الثقل وتفاضل الحضور بين حدي التمثيل، سواء أكان ذلك تفاوتاً في القيمة أم المرتبة أم في الإمكانية الذاتية والقدرة على الفعل.

ومثال على ذلك علاقة الأسد العامي بملك الأسد في الحكاية السابق ذكرها من ((القائف))، وهي التي تشير، عموماً، إلى العلاقة بين طرفين تفصل مسافة السلطة التي يتحدد على أساسها ((الأضعف)) و ((الأقوى))، وتترسخ بسببها الهوة في البعد الرأسي للعلاقة، بين الحاكم والمحكوم، أو بين المنتمي للسواد والمتربع على قمة الهرم. وكذلك هي العلاقة، من هذا الباب بين دمنة والأسد في ((كليلة ودمنة)) على الرغم من الاختلاف في الموقف وطريقة المعالجة بين الحكايتين.

فإذا كان دمنة يتقرب من الأسد ويتزلف له، ليتسنى له، من بعد، أن يقوده ويملي عليه، في عملية يتغير معها شكل المواجهة، وينتقص بموجبها – وإن ضمنياً – التراتب المقرر في احتكامه إلى القوة، ليغدو، من الجهة الأخرى، قائماً على أساس تفعيل دور العقل (ممثلاً بمكر دمنة ودهائه) في صراع تعاد إدارته من جانب دمنة بطريقة ينصرف مغزاها إلى قلب الصيغة المرتبية المعمول بها عبر نقض آليات القوة بآليات العقل، وإثبات

مقدرة هذا الأخير على مراوغة القوة في فعلها الأصم، وعلى لجم هذا الفعل وتسخيره والسيطرة عليه. فإن ذلك هو ما ينتهي إليه الأسد العامي في مقابل ملك الأسد، من زاوية أخرى أساسها الموقف الأخلاقي، المتمثل في مواجهة أسدية القوة بأسدية العفة وصيانة الذات، خلوصاً إلى محاولة دفع أخلاق السلطة وتقويض رسوخها من خلال السعي إلى نقضها بسلطة الأخلاق، في توجه يعمل لقلب المعادلة وإحلال الثانية منها محل الأولى.

غير أن ما يميز حكايات القائف التي وصلتنا من حكايات «كليلة ودمنة» هو ذلك الالتفات إلى الجانب الإنساني وإبرازه وصيانة معناه، كما يتبين في الحكايتين موضع الاستشهاد. هذا، فضلاً عن عناية المعري بلغة القص، وحرصه على نقاوة العبارة ووضوح الفاصلة الصوتية بين الجمل، بما يكفل توازن البناء وتعادل أجزاء الكلام، ويسهم في تحقيق متعة القراءة. وإن كان في ذلك ما يعيق سرعة الحكاية ويمنع تدفقها بفعل اللغة التي تلفت إلى نفسها، وتحمل على مراعاة الوقف بين أجزاء العبارة.

2- رسالة الصاهل والشاحج

يعرِّف ابن العديم برسالة ((الصاهل والشاحج)) في سياق ذكره لتصانيف المعري، فيقول: ((و (منها) كتاب يعرف بـ ((رسالة الصاهل والشاحج))، يتكلم فيه على لسان فرس وبغل، هو كتاب حسن، صنفه للأمير عزيز الدولة أبي شجاع فاتك بن عبدالله الرومي، مولى منجوتكين العزيزي. وكان أبو شجاع هذا والي حلب من قبل المصريين في أيام الحاكم وبعض أيام الظاهر. وكان سبب تصنيفه أنه رفع إلى فاتك أن حقاً يجب له على بعض أقرباء أبي العلاء، وجب على أبي العلاء سؤاله فيه)) (١٥).

ويذكر المعري في صدر الرسالة أنه بإلحاح كتبها من أبناء أخيه الذين ألحفوا عليه بالسؤال كي يرفع إلى الوالي ما لحق بهم من ظلم عن أرض لهم مجدبة، رفع رافع إلى الحضرة العالية أن عليها حقاً يجب أداؤه إلى الخزانة. وبعد أن يبدأ بتوجيه التحية إلى السيد عزيز الدولة وتاج الملة أمير الأمراء، لا يلبث أن ينسحب ويتوارى مفسحاً المجال لظهور الشخصيات الحيوانية، التي يدور بينها الحوار في مشاهد متصلة ومشدود بعضها إلى بعض، يتابع عرضها على امتداد الرسالة.

ويظهر أن الموضوع الأساسي الذي تنعقد له هو رصد الأحداث السياسية والاجتماعية للعصر وتفسيرها، وتصوير حال الاضطراب واختلاط الأوضاع وما كان من جفلة الناس وخروجهم عندما سرى الخبر بأن ملك الروم ((بسيل)) (١١) قد نهد إلى أرض المسلمين قاصداً أن يغزو ((حلب)).

وهنا يلمح المعري، من وراء حجاب اللغة التي يصطنعها، إلى ما كان في واقع الأمر من صلة عزيز الدولة بملك الروم ومفاوضته إياه وتواطئه معه، ويعطي قراءته لأحداث المرحلة من خلال الحوار الذي يديره بين البهائم. على أنه ينأى بهذا التفسير عن حال الانكشاف والمباشرة، ويحرص على مواراته وتقنيعه تحت فنون استخدام اللغة والتصرف بإمكانياتها. وهو ما يتصل، من الجهة الأخرى، بتخفي المعري نفسه خلف الشخصيات الحيوانية، بحيث لا يظهر هو، ولا يصلنا صوته مباشرة إلا في فواصل نقل الحديث بين المتحاورين، وقبل ذلك وبعده في تحيتي البدء والختام.

في بنية الأمثولة

لما كانت رسالة الصاهل والشاحج قائمة على صيغة الحوار بين الحيوانات التي يتوالى ظهورها بتوالي مشاهد الرسالة، وبين الشاحج الذي يستمر في الحضور ابتداء من شخوصه على المسرح، ويبقى الشخصية المحورية والطرف الثابت في الحوار، الذي تتعاقب على طرفه الآخر بقية الشخصيات ((الصاهل، الجمل، الضبع، الثعلب))، كان من الطبيعي - بحسب ما تقدم - أن تقوم البنية الأساسية للتمثيل بمنطق الحيوان على التناوب بين المنظورين المتقابلين لطرفي الحوار. فالشاحج، الذي يعاني من المشقة والكدح، ويشكو مما يلحق به من عناء ونصب، مما ينزله به الإنسان من الظلم وسوء المعاملة، يطمع في أن يحمل عنه الصاهل رسالة إلى الحضرة العالية، بعد أن علم أن هذا الأخير ماض في طريقه إلى حلب. يقول:

(وقد عزمت يا خالي أن أستودعك رسالة إلى حضرة هذا الأمير، لتذكر بي ولاة العدل ((فإن الذكرى تنفع المؤمنين)). لعل علاوة تحط عن فودي مثقل.... فيكون منك الطول بأن تصل تظلمي إلى الحضرة، فعلي أنصف مع المظلومين. قد ترى ما أنا فيه، لا يطلب بعد عين أثر،..) (12).

ويبسط الشاحج بعد ذلك ما يلاقيه من قلة الدعة وعنف السياق، واتصال التسخير وتتابع الإجهاد ونقص الرعاية:

((إني مع الذي ألاقيه من قلة الدعة وعنف السياق، يسوسني أجير كسلان. إذا سأله الملاك: أأرويته من سويد؟ قال: نعم. أحششته بعد ذلك؟ أأوسعت له من الحسيك؟ أتفقدته من آثار الأبرار؟ قال: أجل، نعم، حوب!. ويحلف لهم الحذاء لقد فعل، وهو بشهادة الله أكذب من الشيخ الغريب والأخيذ الصبحان...)) (13).

لكن دعوى الشاحج هذه - على الرغم مما تبديه من مظاهر التجربة الشخصية مع الإنسان، وعلى الرغم مما تختزنه وتركزه من خلاصات الخبرة بالعلم الإنساني - تقابل من طرف الصاهل بالإعراض والنفور. فهو يستنكر أولاً دعوى قرابة الشاحج به وينفر من تلك الخؤولة المزعومة، ثم إنه ينكر عليه شكوى ما يلقاه من العنت، وتبرمه بما ينزل به من ضروب العسف، لأن ذلك كله - في منطق الصاهل - جار على السنن المرسومة، والحظوظ المقسومة، والأقدرار التي لا سبيل إلى ردها، ولا حيلة للمخلوق معها. وهكذا يتوجه إلى الشاحج بقوله: ((وأما شكيتك ما تلقاه من أحداث الزمان، فإن أقدار الله جرت على الأذلال. وهل يملك أحد رد الأقدار؟ ما تقول في القمر لو شكا الدأب في ليل ونهار؟. أصرف ذلك عنه إلى سواه إلا أن يقضي ربك نقض المرة وتغيير الفلك؟ ولا شكا ((ثبير أو نعمان)) ما يلاقيه من حرور القيظ وأريز الشتاء، هل كان إلى دفع ذلك عنهما سبيل للمخلوقين؟... وأي شيء من أصناف الحيوان لا ينصب ويقصب؟ ألا تعلم أن بني آدم ملوك الأرض، لا يعدمون هما آنياً وسهماً من سهام القدر صائباً؟ في كل صدر من الناس شجون، ولكل نطفة أجون)) (14).

صحيح أن الصاهل ينطلق بعد ذلك إلى تفصيل القول في ما تلقاه سائر أنواع الحيوان ومعظم الكائنات الدنيا من المحن والشدائد تحت سطوة الحضور الإنساني وبسبب منه. ولعل الجملة الأخيرة في المقبوس السابق من قول الصاهل ((في كل صدر من الناس شجون..)) تأتي

حافزاً لمد الخطاب وتوسيعه. فهي تعطي تسويغاً نصياً لانطلاقة جديدة في القول، ومنها يتخذ الصاهل دافعاً للتفصيل في العرض، فيحكي، بدوره، عما يصيب مختلف الحيوانات، الأهلية منها والبرية، من ضروب الحيف والترويع والفتك، بادئاً بما تلاقيه الخيل في صحبتها للإنسان وخدمتها له.

وإذا كان من شأن هذا العرض الذي يقدمه الصاهل من منطلق الخبرة من جهة، والمعاينة من أخرى، أن يفتح القول ويتسع بدائرة الكلام على ما بدأه الشاحج في تقديمه لصورة الإنسان من وضع ((تحتي)) أدنى، ينزع عنه الألفة، ويمزق قناعها من على وجهه، ليكشف عن رؤية له غير معهودة، تتخذ مداها وتكتسب تركيزها في خطاب الصاهل، عبر إغنائها بالتفاصيل وتأكيدها بخبرات التجارب المتراكمة، فإن الخطاب المشار إليه ينتهي، على الرغم مما سبق، إلى تبرئة الإنسان لا إلى إدانته، وآية ذلك أن الصاهل يعرض لما يوقعه الإنسان بالحيوان بدافع تأسية الشاحج من جهة، وبقصد الاحتجاج للقدر المقدور من الجهة الأخرى. فكل ما هو قائم ومتوارث ومعترف به من سبيل الروابط والمعاملات المبنية على أساس الإقرار بتباين الدرجات وتفاضل المراتب بين المخلوقات، إنما هو عائد إلى القدر، ولا ذنب للإنسان الذي يحضر فقط، من هذا المنظور، بوصفه مفعولاً أو مجرد آلة للفعل، يقول الصاهل: ((وكل ذلك بقدر من الله. وليس ابن آدم فيما فعله بالذميم، إنما أجرى من الشيم إلى ما هو مباح حل، وأطلقه للعبد الإل)) (15).

هكذا يتعين على القارىء – تبعاً لما يقتضيه هذا النمط – أن يتقلب بين المنظورين المتقابلين في تناوبهما على الحضور والتأثير، وفي تبادلهما لأدوار الصمت والإبلاغ. ولا شك في أن هذه البنية تسهم في شحذ آليات التفكير، وفي تحريض التأمل العقلي وإكسابه حده وعمقاً فهي تحث على النظر في الحجج المقدمة، وتحمل على الانصراف إلى فحصها وإعمال العقل فيها. ويترتب على ذلك أنها، بالمحصلة، تضع المتلقي في قلب الحجاج، وتجعل منه، على نحو أو آخر، شريكاً فيه، وطرفاً آخر ينتظر منه أن يتدخل ويقدم على الفعل والمبادرة في هذا السياق الذي ينهض، في أحد مستوياته، بإضاءة الشقة بين منظوري الرفض والقبول، وبين الاتجاه إلى إحداث التغيير والاتجاه إلى تغذية الرؤية السائدة للعالم وتثبيت هيمنتها.

لعل هذا التوجه إلى مخاطبة العقل يتجلى في صياغة العبارة نفسها، من حيث دقتها وإحكام بنائها في قيامه على الربط المنطقي والقياس الذهني والتعليل السببي ومراعاة التدرج في الانتقال بين المستويات المتباينة. فالصاهل، في تقديمه لصور معاناة الحيوان، يبدأ من الأقرب إلى الأبعد، ومن الأهم في نظر الإنسان إلى الأقل أهمية، ومن الإبل والبقر إلى الحيتان والهوام، مروراً بالأوعال والظباء وذوات الجناح، في عرض متدرج يتوخى الإقناع والإفحام عبر إنشاء البرهان وإقامة الحجة. ومثل ذلك ما يتقدم في الانتقال بين المجالين الإنساني والحيواني هبوطاً من الأول إلى الثاني في عملية القياس. فإذا كانت ((الإنس لا تحفظ محارم الإنس، فما ظنك بغير ذلك؟... وإذا كان الإنس لا يعرف قرابة إنسي، فهل ترجوه للحفاظ راعية ذبح بالبسي؟)) (16).

إن في توسيع الهوة بين المنظورين، عبر إبراز تباين المنطلقات واختلاف الآليات، ما

يشكل استنفاراً للعقل وصقلاً للتفكير. فخطاب الصاهل يتوسل بالشائع ويستمد منه ويبني عليه. فهو، في نفيه لما يدعيه الشاحج من القرابة به، يحتج بما هو متداول من إرساء الحدود الفاصلة وتثبيت البون الشاسع بين السيد والعبد، يقول ((وإذا دعا العبد سيد القوم عمه، فغير آمن أن يرجع لطيم الوجه)) (17). وهو في إنكاره لادعاء الشاحج المقدرة على نظم الشعر، يحذف الممكن لصالح المتحقق، ويجعل من هذا الأخير خاصية جوهرية عصية على النوال من طرف الأدنى، الذي لا يملك أن يفارق وضعه في العالم، ولا يستطيع – مهما حاول – أن يرتقي إلى أعلى من حدود مرتبته. وهنا ينعطف العرقي والخلقي على المعرفي والخلقي في عملية التسفيل والإنكار والنفي التي تربط قدرات المخلوق وملكاته القائمة والممكنة ربطاً جبرياً بمستوى مرتبته المقررة أزلياً والمحكومة بأن تعيد إنتاج حدودها الخاصة إلى الأبد. ولا يخفى ما في ذلك من اعتراف بالتراتب المضروب على نحو نهائي بين الأجناس والأعراق، ومن إبقاء على مسافة الفصل والتفاضل المقررة اجتماعياً وطبقياً، ومن ترسيخ لها بفعل سحب أنموذجها وتعميمه قيمياً على المستويين: الوجودي والمعرفي.

وعلى خلاف ذلك، فإن الشاحج يتوسل، في رده على الصاهل، بأحكام العقل وأقيسة المنطق، حتى إنه يعيد توظيف معطيات النقل ضمن البناء الجديد، فيبدأ منها لينتهي إلى نقضها، أو ليخلخل يقينها ويقيم النسبية فيها محل الإطلاق. يقول: ((وأما أنفتك من خئولتي، فإن الأنف أخو الشنف، وكل متكبر مقيت، ورب عبد هو أزكى من سيده، وأمة برئت من الآمة، أفضل من الحرة لحقت بها الملامة. وأنساب الحيوان أمر مخبوء. وما يدريك لعل (المرتجز) خالي، و (الدلدل)، من أسرتي، و (يعفوراً)3 أبي أو عمي؟)) (18). ويبدو مثال ما أشرنا إليه من استخدام المنطق. في رده على الصاهل بخصوص دعوى الشعر:

((.. وقد تقدم أن الشعر نوع من جنس، وذلك الجنس هو الكلام. وإذا صح ذلك قلنا: إن الشعر جنس، والرجز نوع تحته. وإنما ذكرت ذلك خشية أن تذهب إلى أن الرجز ليس بعشر،... وإذا ركبنا القضية الثنوية الكلية، فجعلنا المحمول جنساً والحامل نوعاً، فالقضية كذب لا محالة. وإذا عكسنا ذلك فجعلنا المحمول نوعاً والحامل جنساً، كانت القضية صدقاً. فنقول: كل رجز شعر، فيكون قولاً صادقاً. وإن قيل: كل شعر رجز، فذلك باطل من المقول)) (19).

وفي مرافعة الشاحج عموماً، تظهر آيات معرفته الواسعة بالعلوم المختلفة، وتمكنه منها، وامتلاكه لأسرارها، ووقوفه على دقيقها وغامضها. وهو، من خلال توظيفه لذلك كله، يدفع منطقة الصاهل، ويهدم أسس البناء الهرمي القائم، ويقلب ترتيبه في خطاب ينقض الثابت بالمتغير، والحسي بالمعنوي، والغريزة بالعقل، ويصدع الحضور المصمت للمنظور السائد والرؤية المهيمنة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن بناء الأمثولة على آلية التناوب لا يجعلها مختزلة في واحدية النمط الذي يؤول إلى تفعيل الاستقصاء العقلي والتجريد الذهني. ذلك أن الباحث يستطيع أن يتبين نمطاً آخر، على الأقل، يتوظف داخل البنية الأساسية ويعمل من خلالها. وفيه يتحول مكان الشخصية على جانبي محور القيمة ويتذبذب علواً وهبوطاً أو

رفعة واتضاعاً، ويمكن التمثيل لذلك بما يحدث للشخصية ((الضبع)) في حوارها مع الشاحج وسؤالها له رغبة في الاسترشاد بمعرفته:

((إلى ثلاث كنى متجانسات في اللفظ: أم عامر وهي المشهورة، وأم عويمر، وأم عمرو، قال الراجز:

يا أم عمرو أبشري بالبشرى
موت ذريع وجراد عظلى

وقال قيس بني عيزارة:

فإنك إذ تحدوك أمّ عويمر
لذو رجلة حاف مع القوم ظالع

فأخبرني أصلحك الله، أاياي عني القائل بقوله؟:

تصد الكأس عنا أم عمرو
وكان الكأس مجراها اليمينا

فيعجب الشاحج من حمقها ويقول متهزئاً: وهل عنى غيرك؟

وإياك عنى جرير بقوله:

يا أم عمرو جزاك الله مغفرة
ردي على فؤادي كالذي كانا

وكل ما تسمعينه في الشعر من أم عمرو وأم عامر، فإياك عنى به الشاعر، إذ ليس في الأرض بهيمة أحسن منك، لا سيما مشيك، ألم تسمعي قول الشاعر فيك؟

غراء فرعاء مصقول عوارضها
تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل
كأن مشيتها من بيت جارتها
مرّ السحابة لا ريث ولا عجل

فيسمع الجمل ذرء قوله فيقول:

ياجعار، كم لحق بك من عار! إنك لبغي أتلى، هل لك في رجال قتلى؟ إن هذا الكذاب يهزأ بك وأنت لا تشعرين.

فتقول: أحسبك صادقاً أبا أيوب، لقد سمعت هذه الأبيات، وهي في امرأة يقال لها ((هريرة)).

فيقول الشاحج: أنشدك الله هل تعلمين أنك تهرين عند المطعم؟

فتقول: اللهم نعم.

فيقول: أنت هريرة لا محالة!.

فتقول: الآن علمت صدقك وتحامل أبي أيوب عليك)) (20).

والملاحظ هنا ان مكانة الضبع تنتقل وتتحول بين الأدنى والأعلى بشيء من التردد، متوهمة أنها المعنية بأشعار الغزل التي ترد فيها إحدى كناها الثلاث. وتسهم الإجابة التهكمية للشاحج - بمقتضى الظاهر منها - في تأكيد توهم الضبع لعلو مكانتها عند الشعراء.

مع تدخل الجمل ((أبي أيوب)) وتنبيهه للضبع على ما في قول الشاحج من سخرية واستهزاء، يحدث الاضطراب ويعاود التردد ظهوره، فتأخذ الأوضاع بالترجح والاهتزاز لصالح تنامي عناصر السلب التي تراجعت نسبتها في الحركة الأولى، وهو ما يبتدى في ميل الضبع إلى تصديق كلام الجمل، باعتبارها سمعت، من قبل، أن هذه الأبيات قيلت في امرأة تدعى ((هريرة)).

وأخيراً يعود الوضع إلى ما كان عليه في حالته الابتدائية بتأكيد الشاحج لزعمه مستفيداً في قرينة الربط بين ((هريرة)) الاسم و ((هريرة)) الصفة، بدليل ما تحدثه الضبع من هرير عند تناول الطعام. وهنا ينحسر الشلء وتستعيد الضبع حضورها، أمام نفسها، بالمكانة المتوهمة.

وغني عن القول أن ما يصيب الضبع من تقلب المنزلة وترددها بين قطبي الأعلى والأسفل، ينعكس، بمقدار، على الشخصيتين الأخريين، لأن ما تخسره إحداهما تكتسبه الأخرى. وهكذا يحصل تبادل الموقع بينهما تبعاً لموقف الضبع الذي يزدوج بين حدي التحول، وينقلب

بانقلاب الوضع. فعندما تأخذ مكانة الضبع في الصعود يكون الشاحج من ((فوق)) والجمل من ((تحت))، وعندما تنقلب مكانة الضبع من أعلى إلى أسفل يحدث العكس، فيكون الجمل من ((فوق)) والشاحج من ((تحت)).

يمكن الذهاب إلى أن هذا النمط، الذي يتخلل الرسالة ويظهر في غير موضع منها، يسهم في تأمين التوازن بما يمنحه من فرصة للاسترخاء وانبساط النفس، تعدل من حالة التوتر والانقباض وتخفف من ضغط العناء العقلي ومشقة التجريد الذهني في متابعة الحجج المتضاربة في الصيغة الحوارية بين منظومتين تقطع إحداهما مع الأخرى وتشكل نفياً لها. وإذا كان هذا النمط يقوم داخل الهيكل العام للرسالة بوظيفة القطع والوصل في تعليقه المؤقت للعملية الذهنية، فإن ما يحدثه من انفراج وتمديد للحواس يؤدي إلى الجمع والمداخلة بين الامتاع الحسي والكد العقلي، وبين هزة النشوة وصرامة الفكر، وإن كان الطرف الأول من هذين يتوظف لصالح الثاني في الرسالة.

الأمثولة والمرجع

إضافة إلى ما تنهض به الأمثولة من وظائف الإثارة والتشويق والتوضيح وغيرها، فإنها في رسالة الصاهل والشاحج تتصرف – فضلا عن ذلك كله – إلى إفادة وظيفة أخرى هي الوظيفة المرجعية. ولقد سبقت الإشارة إلى أن الموضوع الأساسي للرسالة هو رصد الأحداث السياسية والاجتماعية في فترة تاريخية عصيبة كانت تمر بها حلب في أثناء الحكم الفاطمي. فالحاكم بأمر الله كان قد خلع على الأمير عزيز الدولة أبي شجاع فاتك الرومي وجعله والياً على حلب وأعمالها سنة (407 هـ). وبعد أن تمكن هذا الأخير عصي على الحاكم ودعا لنفسه، ولما بلغه أن الحاكم جهز الجيوش إليه في سنة (411 هـ)، أرسل إلى ((باسيل)) ملك الروم يفاوضه على تسليم حلب إليه. لكن وصول الخبر بمقتل الحاكم حمل عزيز الدولة على نقض اتفاقه مع ملك الروم الذي أثار نبأ خروجه إلى حلب ذعر الناس وجفلتهم، وكان السبب فيما حصل هناك من اختلاط الأوضاع واضطراب الأحوال.

وإذا كانت الإشارات إلى طبيعة المرحلة تتكرر في ثنايا القسم الأول من الرسالة، وتتناثر على هيئة شذرات تنبث في جسم الحوار، ويلتمع أثرها هنا وهناك، فإنها لا تلبث بعد ذلك أن تتنامى ويتعزز حضورها في تدرج يتناسب طرداً مع تقدم القراءة ونمو الحوار، ابتداء من صدر الرسالة بإعلان الشاحج رغبته في نظم تظلمه شعراً ورفعه إلى صاحب الحضرة العالية السيد عزيز الدولة وتاج الملة الذي ينظر في أقدار الشعراء ويعكف على فحص بضاعتهم، وانتهاء بآخر المشاهد في حوار الشاحج مع الثعلب حيث تتجلي الوظيفة المرجعية وتتركز.

في هذا القسم الأخير يجري تتبع الأحداث السياسية وإنارة خباياها وتفاصيلها الدقيقة، ولا سيما ما يقع منها في قلب المركز، وتنحصر ممارسته داخل البلاط، بقصد حجبه وإقصاء العامة عن معرفته. كما يجري تصوير أوضاع الناس وطبقات المجتمع ونظمه في الإنتاج والمعاملات، مع تقديم ثبت بالأنماط الفكرية والمذهبية والعرقية التي يتوزع عليها البشر ويصدرون عنها في شرط اجتماعي تاريخي محدد تذهب ضحيته جماعات

المحكومين التي يتم العبث بمصائرها في حمأة الصراع المحموم على السلطة. ويستغرق هذا القسم حوالي (300) صفحة من الرسالة (من الصفحة 412 إلى الصفحة 708) علماً أنه يقتصر على مشهد حواري واحد يدور بين الثعلب والشاحج. في حين أن القسم الأول الذي يستغرق حوالي (322 صفحة) من (90 إلى 412) يمتد على ثلاثة مشاهد تتلخص في حوار الشاحج مع كل من الصاهل والجمل والضبع على التوالي.

ومن البين أن هذا التقسيم لا يخلو من دلالة النص على أهمية الدور الحواري الأخير، وعلى تأكيد حضوره ومركزيته في الرسالة بدليل المساحة الكتابية الممنوحة له، وبفعل المنزلة التي يحوزها في مقابل مشاهد القسم الأول التي تبدو، من هذه الزاوية، تمهيداً له، وتأسيساً ضرورياً لبنائه، وحلا فنياً يسوغ الانتهاء إليه.

لقد استطاع المعري، بموهبته الفذة، أن يطوع الأمثولة لخدمة الواقع، وأن يجعل منها أداة ناجعة في سير الأحداث وتحليل الظواهر وإعادة إنتاجها معرفياً في بناء مركب يؤالف بين المرجعي والتخييلي، ويداخل بين الفني والفكري والسياسي في خطاب تنصهر داخله العناصر المفردة، وتتمازج فيه الآحاد الكثيرة والمستويات المتباينة، لتحضر معاً في تركيبها الجامع ومحلولها المشترك. ولعل ما يبدو من انصراف الرسالة إلى خدمة تاريخ المرحلة وتفسير أحداث العصر، يجوز بصنيعة المعري هذه حدود عمل المؤرخ التقليدي، الذي يختزل التاريخ إلى كونه ركاماً من الوقائع يكتفي بسردها وتحقيبها، وينتهي إلى تقديم سجل زمني يراعي تتابع الأحداث وتعاقب الحكام على السلطة.

من هنا يلاحظ أن الأمثولة، التي توظف لتوضيح الأحداث والمتغيرات السياسية والاجتماعية وتفسيرها، تغدو هي المسيطرة سردياً. ذلك أنها تتضخم وتطغى على مساحة الخطاب، فتقصي المركز (الموضوع المراد إيضاحه) إلى الهامش، لتتصدر هي وتأخذ مكانه في إطار هذه الصياغة التي توسع من حجم النص التابع على حساب الحجم الخاص بالنص المتبوع (21).

وأخيراً، فإن رسالة ((الصاهل والشاحج)) لا تنحصر في حدود ما كان، ولا تتوجه فقط إلى ذلك الماضي الذي شكلت علاقاته حاضرها الخاص. فهي، بغناها وتعددية خطابها، تبقى مصدراً للدرس والاستلهام، وموضوعاً قابلاً للقراءات في شروطها المتغيرة عبر العصور. ذلك أنها تعطف خبرة الأمس على راهن اليوم وأفق الغد، وتنسحب دروس التمثيل فيها مما كان إلى ما يكون وما يمكن أن يكون، بما تستنفره من أسئلة، وبما توجه إليه من دعوة إلى إعمال الفكر وإلى ضرورة الاحتكام إلى العقل. ومن هنا كان ينسرب الخطاب الفلسفي إلى دائرة الأدب ليحررها من أقفالها وليفتحها على أنماط شتى من العلوم والمعارف تلتقي داخلها وتتفاعل فيها. ولا شك في أن المعري كان، بذلك، يرمي إلى تفعيل خطاب العقل وتأمين انتشاره وتيسير الإقبال عليه عبر ضخه في الجسم الأدبي الذي يعدل من جفافه ويخفف من حدة التجريد فيه. وهكذا كان منطق الحيوان في الرسالة يأتي على سائر العلوم ويشمل مختلف ضروب المعارف الإنسانية ويعيد تفسيرها وتوظيفها في سياق الحجاج الدائر. فتتقاطع علوم اللغة والنحو والمنطق والفلسفة والفقه والحديث والشريعة والتاريخ والأدب والأنساب والسير والأخبار والمرويات، وتتشابك داخل

الرسالة، التي يبقى خطابها محكوماً بهيمنة النزعة العقلية، والتي تغدو هي مرآة لثقافة المعري في عمقها وموسوعيتها، وعلامة على المرحلة التي أسهمت في إبداع هذا الأثر الفني الفريد.

إحالات

1- Pierre Brunel: Histoire de la litterature Francaise, Bordas. Tome I.P.259

2- Ibid.P.261

3- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3 دار المعارف بمصر، د.ت. ص135 وما بعدها.

4- ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق بهجة عبدالغفور الحديثي، مطبعة العاني، بغداد 1975. ص 156-157. والبيت الثاني من الشاهد لم يثبته المحقق. وقد ورد في رسالة ((الصاهل والشاحج)) ص249.

5- رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق عاشة عبدالرحمن - دار المعارف بمصر، ط2 - 1984. المدخل ص38.

6- ابن المقفع: ((كليلة ودمنة))، مكتبة الحياة، بيروت، 1974 ص67.

7- ((كليلة ودمنة))، ص68-69.

8- القفطي: إنباه الرواة على أنباء النحاة، ضمن ((تعريف القدما بأبي العلاء))، تحقيق عدد من الأساتذة بإشراف د. طه حسين الدار القومية للطباعة والنشر. مصر 1965. ص45.

● ابن العديم: ((الإنصاف والتحري)) ضمن الكتاب السابق ص532.

● الكلاعي: ((إحكام صنعة الكلام ضمن الكتاب السابق ص 451

9- المصدر السابق ص451 وما بعدها

10- ((الإنصاف والتحري))، ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء. ص 531-532.

11- هو باسيليوس بن أرمانوس، إمبراطور الدولة الرومانية الشرقية في زمن أبي العلاء. انظر ترجمته في حاشية الصفحة 577 من الرسالة.

12- رسالة ((الصاهل والشاحج)) ص97.

13- المصدر السابق ص98.

14- المصدر السابق ص114-115.

15- المصدر السابق ص147.

16- المصدر السابق ص121-122.

17- المصدر السابق ص/114/

18- المصدر السابق ص/166-167/

19- المصدر السابق ص 181 - 182.

20- المصدر السابق ص410 وما بعدها.

21- فريال جبوري غزول: ((قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي))، مقالة بمجلة فصول المجلد الثالث عشر. العدد الثالث،1984. ص145.

* ملخص القصة أن حية ذات الصفا أماتت امرأ بلدغة منها ثم تصالحت مع أخي القتيل على أن تدفع له الدية من كنز مخبوء لديها، فكانت تأتيه كل يوم بقطعة ذهبية. ولكن الرجل عزم على الانتقام منها. بعد أن أصبح لديه من المال ما يغنيه، فضربها بفأسه ضربة جرحت رأسها فانقطعت عنه. وعاوده الطمع في المال فذهب إليها وعرض عليها أن يعودا إلى ما كان من حسن الصحبة وسابق العهد. ولكن قبر أخيه وأثر الضربة في رأسها منعاها من ذلك فلم تعد تثق به.

** ملخص القصة أن الديك والغراب كانا صديقين، وأقاما أياماً عند خمار يشربان ويتنادمان، فلما نفذ الشراب من عند الخمار وجاء الوقت لدفع الثمن. اغتنم الغراب فرصة نوم الديك، وقال للخمار: أبق على صاحبي هذا رهناً عندك ريثما أذهب وأعود لك بالمال، فذهب وخان عهده مع الديك.

المرتجز: فرس كان للنبي صلى الله عليه وسلم، والدلدل: بغلته، ويعفور: حماره.

الشعر الكلاسيكي في الأدب العربي بالكويت

بقلم:
د. محمد مبارك الصوري

* منذ الحرب العالمية الأولى ومنطقة الخليج العربي - وهي الجناح الشرقي للأمة العربية - تحاول أن تشارك في البعث الفكري. وكان (العراق) - على وجه الخصوص - من أقوى باعثي النهضة في المنطقة، لما له من جذور حضارية ضاربة في القدم. ومن ثم اتجهت النهضة من الشمال إلى الجنوب ممثلة في إنشاء المدارس وإرسال البعثات وظهور المطابع والدوريات وانتشار وسائل الاعلام المختلفة.

* والأدب من حيث هو ظاهرة اجتماعية يرتبط ارتباطا وثيقا بحركة الحياة الاجتماعية في منطقة الخليج. وقد بدأت حركة الإحياء الشعري في هذه المنطقة في اختيارات (الخليفي) بقطر مجموعة من الشعر العربي، ونظْم (ابن درهم) و(أحمد يوسف الجابر) و(عبدالرحمن المعاودة) في البحرين. وكذلك (عبدالله الفرج) و(صقر الشبيب) و(خالد الفرج) في الكويت، وغيرهم ممن حرصوا على الاتجاه المحافظ بخصائصه التي يحكمها عمود الشعر. وهكذا بدأت الحركة الأدبية الجديدة المعاصرة فيه بتيار التقليد الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، واستمر حتى أوائل القرن العشرين. مع ظهور الشعر الشعبي وبعض عناية بالشعر المترجم.

* إبان حركة التجديد في الشعر تعددت في منطقة الخليج الأنواع والأغراض الشعرية، وتطور الشعر الغنائي، متخذا طابعا ملحميا هيأها لمعالجة الشعر التمثيلي على نحو يكاد المؤلف فيه أن يلتزم بالحقيقة التاريخية، كمسرحية «وامعتصماه» لإبراهيم العريّض من البحرين، ومسرحية «أفلاطون شاعرا» للكاتب البحريني قاسم حداد.

*وفي مسار الحركة الأدبية ظهرت الدراما في منطقة الخليج، تراوحت عطاءاتها بين محاورات أدبية وقصص لها الطابع المسرحي - كبعض قصائد محمود شوقي الأيوبي الشعرية - وأعمال درامية، بعضها يفتقد المعنى الدقيق للدراما. وهناك محاولات في المسرح الشعري لبعض الشعراء في بلدان شرقي الجزيرة لكنها مخطوطة وقليلة جدا، مثل «دخول البحرين في الإسلام» لعبدالرحمن المعاودة. ونجد في (النور من الداخل) للشاعر محمد الفايز من الكويت شيئا من ملامح المسرحية الشعرية، فلغتها شاعرية الحوار، وحوادثها مقسمة إلى عدة مشاهد. وفي قطر نجد (عبدالرحمن المناعي) وقد ظهرت له مجموعة من المسرحيات، منها «المغني والأميرة»، وهي مقتبسة من قصة قصيرة للشاعر الكاتب عبدالله علي خليفة التي تحمل الاسم نفسه، والمأخوذة أصلا من حكايات ألف ليلة وليلة.(1)

* وفي الكويت الآن حركة فكرية ونهضة علمية وأدبية، تبلورت في السنين الأخيرة بمظهر أدبي مرموق في كافة المجالات الأدبية: من قصة وشعر ومسرحية ومقالة. وقد مر الأدب الكويتي ومرت معه الحركة الفكرية والثقافية بعدة مراحل تاريخية محدودة، يمكن اعتبارها أساسا لدراسة تاريخية مفصلة عن الأدب الكويتي. إلا أنه - مع هذا كله - فليس هناك حدود بين كل مرحلة ومرحلة أخرى. فقد تداخلت هذه المراحل تداخلا شديدا، بحيث يصعب أحيانا أن نضع شاعرا في مرحلة بعينها، على أساس أن شعره يخلص لهذا النغم الفني أو ذاك. لذلك فقد تدفع هذه الحال إلى الاضطرار أحيانا في التحدث عن النتاج الشعري لشاعر بعينه في اطار مرحلتين متمايزتين. (2)

* ويُصنّف الموروث الشعري ضمن المعاني والأغراض الشعرية التي عنى الشعراء المجددون فيها، وهي تتزاوج وتتراوج ما بين: وصف الحرب والسياسة والغزل والمديح والرثاء والإخوانيات، مع الاتجاه الديني. (3)

* ومن الموضوعات الشعرية تَلَمُسُ صور البيئة بصورة ذاتية ومباشرة، بقصد تشخيص ملامح هذه المرحلة الفنية أو تلك، بما يساعد على تفسير هذا الاتجاه أو ذاك من الاتجاهات التي عايشها شعر هذه المنطقة في تاريخه المعاصر.

* و«لما كان الفن الشعري ظاهرة حضارية، كما أنه معادل موضوعي وفني لأحداث الحياة من حوله، «فلابد من النظر» في شعر المنطقة، باعتباره نتاج بيئة واحدة تشابهت ظروفها وتوحدت وجدانياتها وأحلامها، فأصدرت في أدبها موروثا شعريا واحدا، مما جعل من نتاجها الشعري نفسه صيغة فنية متشابهة، جعل مراحل تطوره الفني كمرحلة واحدة على الرغم من اختلاف المناطق التي ينتسب إليها شعراء مختلفون. فالشعر في منطقة الخليج العربي صورة لمزاج فني». (4)

* إن دراسة الشعر في منطقة الخليج العربي، يتطلب دراسة مزدوجة ذات طابع موضوعي وفني، من خلال رصد القضايا فيه وتحديد أغراضه الفكرية، مع كشف قيمته وخصائصه الفنية، إلى جانب متابعة تطوره. وذلك لأن الدراسة الموضوعية والتحليل الفني يعتبران عنصرين متلازمين لأية حركة أدبية وخاصة الحركة الشعرية. مما يجعل للواقع النقدي القدرة على توفير التمايز الموضوعي والفني بين تيار التجديد والتقليد، ذلك التيار الذي تمتد جذوره

الفنية والموضوعية إلى الشعر القديم في عصوره المختلفة: من الجاهلية إلى العصر العباسي.

* إن الشعر التقليدي يمتاز بخاصيتين: أولهما أن شعراء التيار التقليدي أمثال: علي تقي الاحسائي وأبي الصوفي وابن عثيمين وغيرهم قد حرصوا على احتذاء الشكل التقليدي للقصيدة العربية بأغراضها المختلفة، وتجاوزها إلى موضوع القصيدة الأصلي، مع التكرار اللفظي والمعنوي في شعرهم هذا. والخاصة الثانية لرجال هذا التيار والتقليد الفني، أنهم استطاعوا توظيف هذا الشعر التقليدي للتعبير عن القضايا المعاصرة - كما فعل شعراء التجديد المحافظ أمثال شوقي والبارودي - في صورة تجلت في الربط بين هذه الأغراض والمعاني بعضها ببعض، وبين الغرض الأصلي من ناحية أخرى، فتم بذلك خلق صيغة شعرية صالحة للتعبير عن قضايا خليجية متشابكة الصورة والمعنى، على الرغم أن مثل هذا الجانب قد يشير إلى تأثر هؤلاء الشعراء في ذلك الاتجاه بفلسفة المديح عند كبار شعراء العباسيين من أمثال: المتنبي وأبي تمام والبحتري. فالقديم يظل متصلا بتيار التطور دون انفصام كبير واضح بينهما.

فقد ظل القديم يمتد بأغراضه المختلفة ومعانيه وصوره بصيغ متجددة تجلت فيها العلاقة الحضارية بين القديم والجديد. (5)

تسجيل الحركة الشعرية في الكويت. وتشتمل على:

أ - اتجاه النتاج الشعري الكبير الموضوعي وماجدّ عليه من تطورات فنية.

ب - كتابة تاريخ الفن الشعري في الكويت

جـ - صورة مكتملة للحركة الشعرية في الكويت

د - كشف مراحل هذه الحركة فنيا وتاريخيا.

* لقد كان الشعر الكويتي يدور في مراحله المبكرة حول قضايا مألوفة تقليدية في الشعر العربي القديم، موجها عنايته إلى الموضوعات الكلاسيكية، مما جعل كثيرا من نماذجه يقع في مرتبة فنية أقل من مرتبة غيره من الشعر الجيد في الأقطار العربية الأخرى، فهو متخلف فنيا في مراحله الأولى، مع سمو موضوعاته بسبب حرصه على التعرض للقضايا السياسية العربية والوطنية الاجتماعية، خاصة في دراسة شعر الشاعرين الكبيرين: خالد الفرج، وصقر الشبيب. (6)

* لقد حمل لواء حركة الأحياء الشعري في الكويت (عبدالجليل الطبطبائي). وقد أثرت هذه الحركة على الشاعر عبدالله فرج، خاصة في شعره النبطي، وكذلك الشاعر صقر الشبيب. مع الإشارة إلى نتاج حركة الشعر التقليدي. وهي الفترة التي كثر فيها النتاج الفني للشعراء الكويتيين الذين نظموا باللغة الفصحى، مسجلين في أشعارهم القضايا الاجتماعية والوطنية والسياسية المختلفة. مسرفين في تقليد لغة الشعر القديم ومعانيه وموضوعاته. وقد اهتم شعر هذه الفترة بالدعوة إلى العلم، وبيان مشاكل الحياة، وارتباط الشعر بالقضايا السياسية، حيث أن النتاج الفني في هذه المرحلة كان مغرقا نفسه في دورانه حول هذه الموضوعات وما عداها من موضوعات الشعر الأخرى.

* إن دراسة صقر الشبيب تنبع من معالجة الجانب الموضوعي في شعره، مع شرحه وجمع أفكاره. مع الإشارة أيضا

إلى الضعف الفني في هذا الشعر، من خلال تقديم دراسة نقدية مفصلة، حيث أن الدراسات النقدية تقوم على فحص النصوص والحكم عليها أولا حكما فنيا وموضوعيا، دون التورط بعناية جانب على حساب جانب آخر. أو إصدار حكم عام مستوحٍ من ناحية بعينها. وفي الحديث عن شعر صقر الشبيب كان هناك هذا الاتجاه، حيث تحددت معالم الدراسة الموضوعية والفنية.

* ومن أهم الأغراض الشعرية في أدب الكويت (الشعر الديني، السياسي، الاجتماعي، الوجداني). إضافة إلى ذكر الخصائص الفنية لهذه الاتجاهات، مع البحث عن الألفاظ والمعاني وبناء القصيدة والوزن والقافية ولغة الشعر وصوره.

* وتقسم مراحل الشعراء الذين نظموا شعرهم باللغة الفصيحة إلى ثلاثة أقسام، بفصولها ومراحلها الثلاث:

- المرحلة الأولى (مرحلة البدايات) وتضم حياة عبدالجليل الطبطبائي وأثره، وعبدالله الفرج، وعبدالله الصانع.

- المرحلة الثانية (مرحلة الانتقال) والتي ضمت عبدالعزيز الرشيد، ويوسف القناعي، وعبدالله النوري.●

- المرحلة الثالثة والأخيرة (مرحلة التطور) وروادها: فهد العسكر، خالد الفرج، صقر الشبيب، والتي عالجت أغراض الشعر في المراحل الثلاث: الشعر الديني والشعر السياسي.

والشعر الاجتماعي، وهي أهم الأغراض الشعرية وأميزها. (7)

* ومن الملاحظ أن قصائد هذه المراحل القديمة «تلتزم بالشكل التقليدي للقصيدة العربية، من حيث الوقوف على الاطلال إلى الغزل إلى وصف الرحلة أحيانا، ثم الانتقال إلى غرض القصيدة الأصلي. مديحا أو رثاء... أما «احتذاء القصائد في هذا الشعر، فقد كان الشعراء حريصين على احتذاء الأوزان والقوافي في نفس الوقت.. بأنهم كانوا حريصين كذلك على أن يستخفوا في هذا الاحتذاء حتى تغمض على القارىء ملاحظته، ومن ثم فقد كانوا ينقلون الموضوعات الشعرية في بعض الأحيان إلى الموضوعات الأخرى.... لذا ظل تيار الشعر التقليدي في منطقة الخليج العربي في مختلف بيئاته - يحاكي الشعر القديم في موضوعاته وصور معانيه، محاكاة بلغت درجة من الاحتذاء الفني الكامل عند بعض الشعراء.

وكان ذلك شيئا طبيعيا؛ فظروف البيئة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في هذه المرحلة من تاريخها لم تكن تختلف كثيرا عن ظروف بيئات الشعر العربي القديم. ومن ثم فقد انصرف شعر هذه الفترة إلى موضوعات بعينها من المديح ووصف الحرب والغزل والرثاء، وهي تلك الموضوعات التقليدية التي غلبت على الشعر القديم.. وعلى الرغم من التقليد الغالب في هذا الشعر - فإنه كانت تتسرب إليه من حين إلى آخر عواطف ذاتية يعبر فيها الشعراء عن أحاسيسهم ومواقفهم الوجدانية، تعبيرا ينقل هذا الشعر نقله أخرى جديدة، ولكن الشعراء لم يكونوا بحكم ظروفهم يسمحون لأنفسهم بالاسترسال في هذا الاتجاه الوجداني». (8)

صقر الشبيب (معري الكويت) ودلالات «العمى» في معاناته الشعرية●

* ولادة شاعر ما ليست ولادة إنسان عادي، يهتم هذا الانسان بتسجيل أرقام ميلاده كي يحتفي بها هو وأفراد أسرته عند مرورها في سني حياته ودورة أيامه؛ ذلك أن عيد ميلاد الفرد قد يموت بموت صاحبه. أما الشاعر الفنان فميلاده يعني

ميلاد المعاناة وديمومة النغم الشعري الذي يسجله على صفحات الأوراق ويحتويه ديوانه الشعري.

* صقر الشبيب الشاعر ابن سالم بن مزعل بن دهيرب بن رومي الشمري، لم تبدأ الكويت باحتضانه لها بحيِّها الشرقي يوم ولادته عام 1896م. إنما كان أشد احتضانها له حين ظهر فيها شاعرا. ليس بأيام وجوده فيها فقط وهو على قيد الحياة، إنما بما احتفظ أدب الكويت العربي لهذا الشاعر من قدرة شاعرية وحدس فني ومهارة في صياغة الصورة الشعرية.

* وشعر صقر الشبيب ينتمي إلى التيار الوجداني. هو شاعر تقليدي يحتذي الشاعر القديم في لغته ومعانيه وموضوعاته وأساليبه. فهي موضوعات وأغراض شعرية تقليدية معروفة في شعره تشغل مجال المديح والهجاء والغزل... كما تغلب على فنه «التقليدية». وبعض قصائده خالصة للحديث عن ذاته بما يشير إلى ما في شعره من حديث عن الذات، وبما يُظْهِرُ النغم الذاتي المتسرب إلى معانيه. وهذا ما أدى إلى تكرار المعنى الواحد في شعره، خاصة «العمى» الذي سبب مكوثه في منزله.

* وتبرز الذاتية بوضوح في كونه فقيرا معدما، وفي كونه مصابا بالعمى. فهو يعيش مأساة اقتصادية متصلة بالبصر والفقر، متصلة بالحال والمال. ويعيش الفَقْرَين: فقر الحال وفقر المال.

* وقد دفعه الفقر إلى ملازمة الوجهاء ومناشدة الشيوخ والأمراء، فعطفوا عليه، إعجابا بثقافته الدينية والأدبية، برغم ظروفه الصحية السيئة، فهو شخص تحرص هذه البيئة المحدودة المعارف على الاجتماع به والاستماع إلى حديثه، وهو بعد ذلك يمدحهم ولا يأتي مديحه قبل عطائهم. يأتي شعره تعبيرا عن إحساس بالحب والصداقة التي كانت تربط بينه وبين هؤلاء الممدوحين على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية. فهم يملكون العطاء وهو يملك القول ردا على هذا العطاء. فمدحه شكر وليس إلحافا وتزلفا. ومدحه في ذات الوقت شكوى من معاناته في الحياة مع الفقر والعمى.(9)

* ومع الاحساس بمصيبة العمى، هناك إحساس آخر بالقلق والخوف وعدم الثقة بالناس. ومن هنا نرى أن محنة العمى قد ظلت متسلطة على نفس الشاعر وفنه. وقد ظهر هذا التسلط في شكلين آخرين:

الشكل الأول: شقاءُ بنفسه وشقاء بغيره من العميان الذين أصبحوا في شعره قضية، كقصيدة (من أعمى إلى عميان) التي من أبياتها:

أللأعمى بِمَحياهُ سُرورُ
وهل يا صَقر فيه لَهُ حُبُورُ
فقلتُ لَهمْ عَمى العُمْيانِ أَسْرٌ
وَهَلْ في الأسْرِ يبتَهِجُ الأَسيْرٌ
فقالُوا العُمى أكثرَهُم سِمانٌ
وَهَلْ سِمَنٌ بِلا أنسَ يَصيْرُ
فَقُلتُ لَهمْ سِمَانُ العُمى ماتَتْ
مَشاعِرُهُمْ فَليس لَهُمْ شُعُورُ
وَمَوْتُ مَشاعِر العُميانِ دَرْبٌ
عَليه لَهُم مَسرَّتُهُمْ تَسيرُ (١٠)

الشكل الثاني: يصدر في تشبيهاته وصوره عن هذه المحنة وتلك المفارقات التي يراها بين حقيقته وبين اسمه (صقر)، رابطا ربطا وثيقا بين اسمه وبين الصقر، ذلك الطائر القوي الجارح، أو بينه وبين غيره من الحيوانات الضارية التي أصابها العمى كما أصابه، فقعد به وبها عن السعي والنشاط. قال في ذلك شاعرا:

لَوْ كُلّ كلب عَوى أَلقَمتُهُ حَجراً
لأصْبَحَ الصَخْرُ مِثقالا بدينارِ

وما أنا من يُهارشُ فلتدعني
كلابٌ منْ سجاياها الهُراشُ
وما فضْلي عَلى كَلْبيْ إذا لَمْ
يَزُعْنيْ عَنهُ اليَومَ جاشُ (١١)

وعن الصقر وفي الصقر قال:

لَيَنقَضَّ صَقْراً خاطفاً رزقَ غيرِه
تَعَلمَ حَتى أتقَنَ الحُوْمَ وَاللَّوبا
وَلَم يَكْفه أنَّ يَخْطفَ الرزْقَ وَحْدَهُ
فَخَطَفَ قَبلَ الرزَقَ منْ جسمه الحُوبا
فَتَبكيْ اليَتامى والأَيامي وَلَمْ يَكُنْ
يُبالي عَلى الصَرْعى لإدْمُعاً سكْبا
ما كانَ بالصَقر «ديكول»تجاهكُمْ
بَلْ كانَ ـ لَوْلا تَراخيْ بَعْضَكُمْ ـ خرابَا
فالخُطُوبُ الجوَارِح الَقْلبَ عندِيْ
كُلُّ يَوْمِ عَديدهُنَ يَزيدُ
فَكأنَ الخُطُوبَ كُنَّ نَعاماً
ضَمنَّ قلبيْ بَدا لَهُنَ هَبيدُ (١٢)

*** حتى يصل بقوله إلى:**

فكأنَ الكُويْتَ ما دمتَ فيها
قَفصٌ فيهُ بُلْبُلٌ غرِيْدُ (١٣)

* أما أسلوبه الشعري فهو يمتاز ببعض الظواهر، أهمها تميزه بالتعقيد اللغوي (وهي المعاضدة التي تؤدي إلى التعقيد) الذي يتجلى في حرص الشاعر على استخدام محفوظه من الشعر القديم وفي بناء أساليبه وجمله، واختياره كلماته. كما يتميزّ هذا الأسلوب بكثرة استخدام الجمل الاعتراضية، وكثرة التقديم والتأخير، مما أبطأ النغم الموسيقي في شعره، فهو شعر قليل القيمة من الناحية الإبداعية، مع كثرة التشبيهات (14).

* وعلى الرغم من هذه الدراسة● الفنية اللماحة، الجيدة النظر لشعر صقر الشبيب، فإن هذا كله لا يغفل النظر إلى أن محنة العمى تلك قد نبعت منها جميع قصائده على اختلاف موضوعاتها. وإن كانت مشكلة الفقر قد حلتها اليد البيضاء والنفوس الكريمة بما أغدقت عليه من صنوف العطايا، فقد ظلت مصيبة العمى «تعطيه نعمة أخرى، بل نعما متعددة. فإن فُجع صقر الشبيب الانسان ابن التاسعة بفاجعة العمى ومصيبة فقدان البصر، فإن هذه المصيبة قد تحولت فيما بعد إلى «نعمة» أذكت شيطان الشعر فيه، وأشعلت نيران التعبير الفني لديه، ذلك أن الشعر فن والفن زاده المعاناة.

* بل إن معاناته مع أهله وخاصة مع والده ـ الذي أراده فقيها واعظا لا فنانا شاعرا ـ كانت وقودا آخر دفعه لكي يُصلْبَ عوده الفنى ويثبته، وإن معاناته مع مجتمعه حتى وفاته كوّنت معاناة من مستوى آخر، اكتمل معها قوامه الفكري وشخصيته الفنية الشاعرية.

* وفقدان الأم يعني ألما جديدا يضاف لَبِنَةً تُضَمُ إلى مجموعة اللبنات التي كوّن صقر الشبيب منها هيكله الفني، وبنى من خلالها شخصيته الشعرية. بل إن افتقار الجو العلمي ووقوفه عند عتبة الدروس الدينية معاناة جديدة دفعته لكي «يطالع بعض دواوين الشعر الميسورة لديه بواسطة بعض الأصدقاء. (15)

* وَتَشَردَ صقر الشبيب قبل أن يحين موعد التشرد أو توجد أسبابه، تَشردٌ واجهه وهو حي يرزق، فانزوى الشبيب الصقر، لا الابن، بعيدا عن الأهل وعن الأختين. فقد تشرد والتقطته أرصفة الشوارع برغم أن له بيتا. تغرب وكان لديه الأب، تألم وكان له أختان، ارتضى كلّ هذه الألوان من الحرمان والتشرد «لأنه لم يرض لنفسه أن ينزل إلى ذلك المستوى الذي كان والده يتمنى له أن يصله ابنه». (16) فهو مستوى لن يخلق لنا صقر الشبيب الشاعر، وهذه هي أقداره. أن يخرج لنا صقر الشبيب شاعرا، وشاعرا فقط!!!

* وقد امتد الهروب من الجو العام برمته، حيث إنه لم يتحمل هذه المطاردة، ورأى أن أرض الله واسعة، فأخذ ينقب فيها، لعله يجد موقعا آخر في خريطة العطاء الفني والفكري لذا. «عزم على السفر إلى الاحساء». (17)، ولكن العقل المتحجر قد طارده كالظل، محاولا تعطيل ابداعاته طوال السنة والنصف، وهي عمر إقامته في الإحساء؛ فقد قذفت فيه ظروف هذه البيئة الصحية وما بها من التعصب الشديد إلى العودة لشواطيء الكويت مرة أخرى بعد أن تخلص من بيئة الإحساء الغريبة عليه، فنراه يصرح بذلك قائلا: «عندما كنتُ في الإحساء كنت أحس بأنني في بيئة غريبة، وبين سكان أنا غريب فيهم، فتفكيرهم يختلف عن تفكيري، واتجاههم يختلف عن اتجاهي. ويوم كنت في الاحساء كنت تلميذا لا يصح لي - حسب العادة هناك - أن أناقش الشيخ في مسألة ما، فعليّ أن أسمع وأحفظ فقط. وكثيرا ما يقرر الشيخ في أثناء دروسه مسائل أرى أن لي اعتراضا عليها. غير أنني لا أستطيع أن أتفوه بذلك أو أبدي بعض الملاحظات، لأن ذلك يُعَدّ في عُرف التعليم هناك اعتراضا على الشيخ المدرّس، ووراء ذلك ما وراءه من غضب الشيخ ونقمته» (18) والشاعر الشبيب يسجل موقفه من هذا كله شعرا، فينشد:

لِئَنْ عُدْتُ للإحساء يوماً فإنني
لَأ لأمَ خَلْقِ اللَّه طُرًا وأفْجَرُ (١٩)

والعودة إلى نفس الظروف لابد أن يسبقها تراضٍ عن هذه الظروف. مع محاولة التعامل معها بعد مهادنتها. فعند عودته إلى دياره عام 1916 رضي الشبيب أن يكون واعظا في أحد المساجد، فأخذ يعظ الناس في شهر رمضان، متلمسا رضى والده عنه. ولكن هذا الرضى لم يدم طويلا، حيث لم يستطع الشبيب الشاعر إلا أن يُرْضى والده عنه. ولكن هذا الرضى لم يدم طويلا، حيث لم يستطع الشبيب الشاعر إلا أن يُرضيْ جانب الفن فيه، فإسكات صوت الشعر في داخله كان صعبا، فهو لايزال يقاوم نفسه في مطالعة الشعر وحفظه. ووجد المنافسون مطيتهم في ذلك، فكادوا له المكائد ونبهوا والده إلى هذا الشعر الذي يقرأه ابنه خفية، ويُدرس في منزله من قبل الابن «العاق»! خاصة عند غياب الأب. فتأزم الحال على أشد ما يكون التأزم بين الوالد وابنه، فعاد صقر الأعمى الضرير إلى التشرد والغياب عن المأوى والمسكن.

* والمجتمع ليس كافرا كُلَّه بالشعر والشعراء، وهو لا ينفر ممن يطلّع ويقرأ، بل إن المجتمع نفسه لا يكره الاطلاع والقراءة، فحين ترك «الشبيب» الوعظ في المساجد، انكب على حفظ كتب تراث الأدب العربي. وقد حفظ متن الألفية لابن مالك، وقرأ دراستها في شرح ابن عقيل، وذلك على يد الشيخ (عبدالله خلف الدحيان) وبعض من يزور الكويت ممن لهم يد طولى في النحو، حتى فهمها فهما جيدا. وقد عوض الله، فوجد في الأصدقاء ما لم يجده عند الأهل والأقرباء، وما افتقده عند الأعداء.. هذه الصلة الجديدة مع أناس في المجتمع، ولّدت الفرحة في نفس الشبيب التي ما لَبَثَتْ أن انطفأت بعد وفاة الصديق عبدالله الدحيان عام 1349هـ (1930م)، فَوَلّدت عند صقر الشبيب معاناة دفعته لأن يرثيه بقصيدتين تعتبران من أجود شعره...

* وقد سبقتها معاناة أخرى مثّلت امتدادا لمعاناته القديمة، والتي تمثلت في وفاة والده عام 1918م، وقد خلّف وراءه ابنتين وفقرا شديدا مات الأب عن عمر يناهز الثمانين، فكانت المعاناة الكبرى لصقر الشبيب الرجل، الأعمى، الابن،

الشاعر البصير... والقلوب الرحيمة الكبيرة لا ينتهي فيض عطائها، فقد جاءت دراسة الشبيب للفقه على مذهب الإمام مالك، وعلى يد الشيخ المرحوم أحمد الفارسي باب رحمة رفعت عن صقر معاناته؛ فالأيادي الرحيمة أمرت بهدم بيته القديم من أساسه، وأن يعاد بناؤه من جديد بالطريقة والكيفية التي تعجب الشاعر.

* وكأن الدنيا بدأت تفتح نوافذها مبتسمة لصقر الشبيب، وإن كان لا يرى هذه الابتسامة فهو يحسها: فهاهم قادة البلد يحثونه على الاستزادة من علوم اللغة العربية، حين أصبحت أحضان الدنيا قاعات مفتوحة لفكر الشبيب.. فقد غنى فرحته بها شعرا حين قال:

جِئْتُ للرفْدِ وَحْدَهُ فإذا بِيْ
منكَ أحْظى بِمُرْفِدٍ وبِهادِيْ
منْذُ حَرَّضتنيْ علىِ بَذْلِ جَدِّيْ
فيْ تَلَقي الفُصْحى وَبَذلَ اجتهادِيْ
كَانَ شُغْلِي جَميعُهُ فيْ نَهارِيْ
بَلْ وَلَيلى تَطَلُّباً للضَادِ
وَلَقدْ ذقْتُ طعْمَها الحُلوَ حَتّى
لَيْسَ إلاّ مَنالها منْ مُرادِ
وَلَك الفَضْلُ لَيسَ لِيْ أنْ تَأتِي
لِيَ ما رُمْتُ منْ لُغى الأجْدادِ (٢٠)

* ولم يعد الفقر هما أو معاناة يعانيها الشاعر، فقد استمرت النفوس الكريمة الواحدة تلو الأخرى تمد له يد العطاء دون أذى أو مَنْ... وأخذت هذه النفوس الكريمة تقدِّر له مكانته العلمية وفحولته الشعرية بعد أن افتقد هذه المكانة عند مجتمعه الصغير الضيق في نظرته، فأثبتت له هذه المعاملة وهذا السلوك نبوغه الشعري، فكان يزداد شأوا في مجالس الكبار شاعرا ومناقشا، شارحا لبعض الأبيات الشعرية، مفسرا لبعض الألفاظ اللغوية. بل إن المجتمع الجديد قد فتح أذرُعه للشبيب معلما بعد أن اعترف به شاعرا؛ «فقد توظف بإدارة المعارف آنذاك، فعينت له غرفة يجلس فيها لتدريس من يجب أن يدرس القواعد، أو من يود أن يستفسر عما غمض عليه من الأدب العربي، فكانت غرفته تعج بالشباب الناشئين، للتحدث معه في الأدب على اختلاف أنواعه شعرا أو نثرا» (21).

* عام كامل والشبيب يتمتع بتقدير المجتمع الجديد له، مجتمع عاصره ولكن تخلف عنه، حتى جاءت الظروف ليتعرف عليه ويقترب منه. وزيادة في تقدير هذا الشاعر المعلم استمرت (إدارة المعارف) آنذاك تُجري له راتبا دون أن تكلفه القيام بعمل ما. ثم «بعد مدة أحالت دائرة المعارف راتبه على ادارة المالية التي أخذت تدفعه له كل شهر حتى توفاه الله» (22)

* وسُمِّي صقر الشبيب شاعر الكويت، وأصبح ظاهرة أدبية انسانية مُختلفا عليها، ومختلفا حولها. وكانت أول شرارة العظمة فيه قصيدته التي نشرها في مجلة (المرأة الجديدة) في بيروت. تلك القصيدة التي حرّكت فضول بعض رجال الدين. «متخذين من هذه القصيدة ومن تركه المسجد سبيلا لمعاداته وإيذائه» (23) بيد أن هذا العداء لم يعد له مكان من الأذى، ولم يعد له من المضايقة ما كان سابقا؛ فصقر قد أتم شخصيته الشعرية، وانبرى للمجتمع شاعرا، صفق له هذا المجتمع واحتفى به. وحتى عندما أفتى الفقهاء بهجره، فإن هذه الفتوى لم تَفُتَّ في عُضد صقر الشبيب الشاعر، ولم يلن لها عود قافيته الشعري أو عوده الفني، بل إنه فرح بهذا الهجران، ذلك الفرح الذي دفعه لأن يقول أبياتا فيها المعنى نفسه الذي قاله (المتنبي) في عتابه لسيف الدولة حين قال:

إذا تَرَحلتَ عَنْ قَومٍ وَقَدْ قَدَروا
أنْ لاتفارِقَهُم فالراَحلونَ هُمُ
شَرُّ البلادِ مَكانٌ لا صَديقَ بهِ
وَشَرُّ ما يَكْسِبُ الإنسانُ مَا يَصِمُ

ففي هذا المعنى قال صقر الشبيب:

تَقولُ لَقَدْ أفتى بِهَجْرِكَ شَيْخُنا
أناسٌ بِشَرْقيِّ الكويتِ تقيمُ
فَقلت جَزاهُ اللهُ خَيراً فَهَجرُكُمْ
لنفسيْ لَوْ تَعْلمونَ نَعيمُ
عَلى راحَتي قَدْ جِئتكم وَمرادُهُ
شَقائي وَرَبِّي بالضَعيفِ رَحيمُ (٢٤)

* إن هذا الموقف لم يثن من فحولة الشاعر وبيان نجمه وسطوعه. وقد وجد الشبيب مَنْ يقف في صفه وهم كثيرون، (25) نذكر منهم: الشيخ الجليل يوسف بن عيسى القناعي الذي بعث له بقصيدة عزاء، منها هذا البيت:

وَكَفاكَ إنَّكَ فيْ بَيتكَ لابِدُ
وسناءُ شعْرِكَ في الكُويتِ أضاءَ (٢٦)

* انتصرت الذات الشاعرية، وتقوقعت أصوات اللَّفظ، واحتفى رجال الفكر بشخص الشبيب شاعرا. وهناك من تبنى الرد وشن الحملات على هذه الأصوات. «وكان السيد يشن حملاته بقصائده التي كان يرتجلها... فتنتشر في صباح اليوم الثاني، وكلها كانت ردا قاسيا على أولئك المتعصبين) (27).

* ولا يعني ذلك أن الطرف المعادي قد ظل صامتا، فقد استمر في مغالطته، مستخدما السلاح نفسه الذي حارب به الطرف الآخر، فقد ردَّ «هؤلاء المتعصبون بقصائدهم الركيكة والمُضحكة أحيانا على قصائد السيد مساعد، فيكَيلَ لهم الصاع صاعين.. فكفى شاعرنا مؤونة الرد عليهم» (28) فلم يبق لأمثال هؤلاء إلا الفتوى بكفر الشاعر شبيب و«حرمانه» من الجنة. وهو جنون في التفكير وانحراف في الفكر دفع شاعرنا إلى أن يقول فيه وفي أمثاله هذه الأبيات:

إنْ كانَ لا ينعَمُ في الجَنة
إلا امرُؤ مِثلكَ ذو جُنَّة
مِمَنْ يَصبُّونَ عَطاياهمُ
في جَيبكَ الفارغْ ذي الفَسْحة
فَليسَ لي في جَنة مَأربُ
فَأعطِ مَنْ شِئتَ به حِصَتيْ
وما سِوى النَارِ تَلتَظيْ
إن لَم تَكُنْ فيها مَعيْ - مُنيتيْ

* إنها حرب كلامية استمرت خمس سنوات تقريبا، أذكت عمر التجربة الشعرية عند الشبيب؛ فلم تعد الأحداث تحمل آلاما، وإنما هي مجموعة معاناة تطيب لها نفس الشاعر كي يوقد بها موهبة الشعر ويستمر أوارها ويدوم اشتعالها. بل لعل الشاعرية في هذه المرحلة أضحت في أمس الحاجة إلى هذه المعاناة لكي يكتمل عوده وتشب ذاته الشاعرية. وقد أفاده الأعداء من حيث أرادوا الإضرار به ومحاربته. ولم يبق لديهم بعذ ذلك إلا الخفاء والوشوشة.

* وامتدت نظرته الثاقبة إلى الثقافة العامة، فيستمع إلى من يوصل له حصيلة قراءة أسبوع كامل في علوم مختلفة وعلى الأخص في الفلسفة، يدور حولها النقاش مع القارىء على مستوى عالم جليل من أحد العلماء الأجلاء الذين يكثرون في الفلسفة والأدب.

* وعزلتُهُ في بيته لاتعني اعترافه بالهزيمة، أكثر مما كانت طلبا للسكينة والتأمل والقراءة المتأنية: القراءة في وجوه الحياة وأناسها متعددي الأوجه. فهو لم يدخل مدرسة ولم يحمل شهادة، فكانت مدرسته الحياة التي عكف بها عن المطالعة في حفظ الشيء الكثير من شعر فحول الشعراء، سواء المتقدمون منهم أو

المتأخرون، واكتفى بذلك. وقد (تخرج) في هذه الحياة وهو «يحفظ ما يربو على ثلاثين ألف بيت من الشعر؛ فقد كان يحفظ ثلثي ديوان أبي تمام، وقسما من ديوان البحتري، وأكثر لزوميات المعري، ونصف ديوان المتنبي، وكل ما طُبع لابن الرومي. وكان يُفضله على جميع الشعراء باستثناء المعري الذي يرى أن له نهجا خاصا بشعره، حيث يجنح فيه إلى الفلسفة. هذا عدا ما كان يحفظه لشعراء الجاهلية والعصر الأموي والعصر العباسي والشعراء المعاصرين أمثال: شوقي والزهاوي الذي كان يحبه، والرصافي وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري». (29)

* هذه هي مدرسته التي تخرج فيها، مستفيدا من تجارب أترابه من الشعراء العرب. وهو الملم والعالم باللغة العربية وأسرارها. وقد كانت حافظته قوية جدا، مما ساعده على حفظ هذه الكمية الضخمة من الشعر، مع حرصه على إبقاء ما يحفظه في ذاكرته.

* وأكثر الذين درسوا شعر صقر الشبيب يشيرون إلى بداياته الشعرية التي مثلت مرحلة الصبا الشعري والعبث الشعري الذي شابه شيء من الضعف كأية بداية شعرية. (30) والواقع أن هذه المرحلة تدخل ضمن سيرته وأحداث حياته العادية والعامة. ولكن الذات الشعرية الفنية بدأت عندما أجاد بناء القصيدة دربةً وتمرسا وإلماما واسعا بعلم اللغة، وما كان واعيا لنشره في المجالات، وأهمها المجلات العراقية مثل مجلة (السجل) و (اليقين). علاوة على مجلة (المرأة الجديدة) البيروتية. وكذلك (مجلة الكويت) لعبدالعزيز الرشيد، وغيرها من المجلات العربية.

* وفي شعره ثورة ووقفة إصلاح وعودة للتعليم ومسالمة وتربية خلقية. ومع ذلك كله فإننا نجد في سيرته الذاتية ما كان مساعدا على تكوين سيرته الشاعرية؛ فهو عاطفي رقيق الحس شديد التأثر، سبّاق للعدل والحق، وحريص أشد الحرص على إنسانية الآخرين. يخشى الله ويخافه أشد ما يخاف العبد ربه. اعتمد كثيرا على نفسه في شؤون حياته الخاصة، وابتعد عن عبودية الكيف، خاصة قبل وفاته بخمسة وعشرين عاما، حين ترك عادة التدخين. وهو متواضع في مسكنه ومجلسه وملبسه وأكله. قنوع لا يريد من الدنيا سوى هدوئها، فقد كانت تؤذيه الأصوات، حتى أنه لا يستطيع مواصلة حديثه إذا كان في الشارع أحدُ الباعة يرفع صوته للإعلان عن بضاعته، أو كان في الشارع أطفال يلعبون ويُحدثُونَ ضجة ولو يسيره. وهو لا يستطيع مواصلة حديثه أيضا ما دام (الراديو) مفتوحا حتى لو كان صوته منخفضا جدا» (31).

* هذا هو قلق الفنان الذي يريد للإلهام ووحيه طقوسا خاصة به، تحقق له أغنياته الشعرية حين يأتيه زائر الشعر. وللغناء كذلك نصيب من قلقه وهدوئه، «فإنه لا يستمع إلا الغناء العراقي، وهو مفتون به، وله قصيدة في هذا الصدد. أما الغناء غير العراقي فهو لا يسمعه بتاتا، فإذا فتح الراديو على غير الإذاعة العراقية فإنه يبحث عن حديث أدبي أو أخبار فقط».(32)

* إنه مزاج الفنان الذي يمتد حتى في علاقته مع الجنس الآخر. فعلى الرغم من أنه قد تزوج في حياته ثلاث مرات فلم يفلحُ في الحصول على زوجة تلائمه، وأطول مدة بقيت فيها زوجة في ذمته لم

تتجاوز ثلاثة أشهر، ثم يتطرق إليه السأم من وجودها بجانبه فيطلقها»(33).

* إنه يريد البحث عن الذات في الشعر وليس في ذات المرأة، مع أن المرأة دائما ملهمة لفن الفنان، ومثرية لتجربته الفنية. إنه الشعور بمأساة امرأة حكَمَتْ عليها الأقدار لتكون زوجة لرجل أعمى... ولو أنه «يعزو أسباب الطلاق إلى مضايقتها له في كثير من الأحيان»، (34) فلديه صومعته التي لا يحلو لأحد الدخول بها معه. فالأصدقاء يرتحلون ولكن الزوجة ملازمة ملاصقة. ولعله لا يريد الانجاب، ولا يريد الامتداد لرجل مثله حكم على نفسه أن يبحث عن ذاته في داخل ذاته، وليس في ذات الآخرين.. وإن كان لديه أصدقاء مقربون فهم لا يتجاوزون عدد أصابع اليد. ولقلتهم فقد وهب لهم كل قلبه «فلا يكاد يغيب أحدهم عنه في سفر أو يتأخر عن عادته في زيارته إلا بعث إليه برسالة أو أبيات يستفسر فيها عن صحته إن كان غائبا، أو عن سبب تأخره إن كان حاضرا».(35) وهذه الغيبة كانت سببا لخلق المعاناة الشاعرية التي تَطْرَبُ لها نفسه، يتخلص بها صقر الإنسان إلى صقر الفنان. ومن هؤلاء الأصدقاء - أصدقاء المعاناة - هناك: أحمد المشاري وعبداللطيف إبراهيم النصف وخالد الفرج، الذي قفزت عنده المعاناة إلى مرتبة الشعر، حيث قال في صقر الشبيب:

معريَ الكُويْت وَبَشارَها
هَزَزْتَ في النفس أوتارَها
والمستُها منْ دقيقِ الخَيا
ل ما كَان يُعْجِزُ أفكارها
بآيات سِحْرٍ هَتكنَ القُلوبَ
أزَحْنَ عَنْ النَّفْس أستارَها (٣٦)

* وصداقته الأخوية العاطفية ممتدة إلى الخارج، فهناك مجموعة من الأصدقاء، منهم:

محمد الهاشمي محرر مجلة (اليقين) في بغداد، وأحمد حامد الصراف، والشاعر العراقي عبدالرحمن البناء، وطه الفياض العاني محرر جريدة (السجل).

* ومع ذلك فقد ملَّ الدنيا وسئم تكاليف الحياة، وأصبح وجوده عبئا عليه لا يطيق حمله هذا هو شعوره الذي انتابه في السنوات السبع الأخيرة من حياته قبل وفاته عام 1963م، حيث أخذ الهزال يبدو عليه، والشيخوخة تظهرُ في جسمه، فتمنى الموت حتى لا يُثقلَ على غيره من الأصدقاء. تمناه وهو يردد بيت المعري:

مَوْت يَسيْرُ مَعَهُ رَحمَةٌ
خَيرٌ منَ اليُسر وَطول البَقاءِ

* وقد عبَّر الشبيب عن هذه الذات الزاهدة بقصيدة له. من قوله فيها:

يا قُدرةً سَجنتْ بجسمي رُوحَهُ
ضاقَ الخناقُ على السجيْنِ المُضْطَهَدِ
إنْ لَمْ تفكيّ الرُوحَ منْ جثمانه
فَتداركي مَنْذُورَ صبريَ بالمَدَدِ
أرْجُوك لا أرجُو سواك فانعَمي
عَجلي عَليَّ بمَا تَرينَ مَنَ الرَّشَدِ
ثقلُ الحياة ضَعُفْتُ عَنْ حَمليْ لَهُ
ضَعَفاً به للشَّيْب أعدَلُ مَنْ شَهد (٣٧)

* أما وفاته في أغسطس 1963م، فقد كانت هادئة أو أرادها كذلك، حتى لا يزعج الأصدقاء الأحبة. وعمل جاهدا حتى لا يعلم أحد بمرضه، فيتجشم أمر عيادته، ووسائل معالجته.

* وقد شُيِّعتْ جنازته من قبل أهل المحلة، ولم يتجاوز عددهم العشرين، بعد حياة في هذه الدنيا عمرها الزمني سبع وستون سنة، مُودعا هذه الحياة، راضيا حين كان فيها بشظف العيش، معتمدا على الله وحْدَهُ، جاعلا شعره خليفته على

الأرض من بعده. وقد ظل ديوانه يمثل مجلس الأدباء ومنتدى الشعراء، وسمر الدارسين وحلقات بحث للباحثين. يُحْيُونَ في ذكراه شِعْرَ الكويت وشاعرَها، أو معري الكويت وبشارها. ويَطرَحونَ من أحداث الحياة مع صقر الشبيب الإنسان مساحة من الدلالات والمعاناة، وهو الذي نظم بعض الأبيات التي يرثي فيها نفسه، معلقا على صورة التُقطَتْ له حيث قال:

هذا خيالُ امرئ مُذْ شبَّ ما اشتملت
على المَسَرةِ حتى شابَ أضْلُعهُ
ما إنْ تناول منْ آمَاله سببا
إلاَّ رأى مُديةَ الأيامِ تقْطَعهُ
وأيٌّ صاد من الأحرارِ ما وقَفت
دُنيَاهُ عَنْ كُلِّ ما يرويْه تَدفعهُ (٣٨)

مثبت المراجع والتعليقات

1 ـ لمزيد من التفاصيل انظر: الأدب المسرحي في الكويت، د. محمد مبارك الصوري، المقدمة، ط1، نوفمبر 1993م، وط2، يوليو 1996م، من ص 11 ـ 17، مطبعة حكومة الكويت. وكذلك انظر: لنفس الباحث، الأدب المسرحي في دول الخليج العربية / رؤية تاريخية ودراسة فنية لمفهوم المسرح في الخليج العربي. مخطوط.

2 ـ لمزيد من التفاصيل انظر: الفنون الأدبية في الكويت (دراسات نقدية) د. محمد مبارك الصوري، مدخل، ط1، المركز العربي للأعلام، 1989، الكويت.

3 ـ انظر: المرجع السابق، ط 2، 1993م، من ص 26 ـ 28.

4 ـ المرجع السابق، ص 27.

5 ـ لمزيد من التفاصيل انظر: الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، د. نورية صالح الرومي، الباب الأول (تيار الشعر التقليدي) من ص 21 وما بعدها، ط1، 1980م / المطبعة العصرية، الكويت.

6 ـ للتفاصيل انظر: الشعر الكويتي الحديث، عواطف العذبي الصباح، جامعة الكويت، كلية الآداب والتربية، 1971م.

7 ـ لمزيد من التفاصيل. انظر: الفنون الأدبية في الكويت (دراسات نقدية) لنفس الباحث. ط2، (دراسة في الشعر العربي الفصيح) الفصل الثاني، من ص 25 ـ 56.

8 ـ الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، د. نورية صالح الرومي، السابق، ص 209، 279، 285.

9 ـ انظر: د. نورية صالح الرومي، الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور، ص 295 ـ 297.

10 ـ ديوان صقر الشبيب، ص 256، جمعه وقدم له: أحمد البشر الرومي، راجعه ورتبه عبدالستار أحمد فراج، مكتبة الأمل، الكويت.

11 ـ ديوان صقر الشبيب، ص 289 وما بعدها.

12 ـ ديوان صقر الشبيب ص 146.

13 ـ الديوان، ص 196. وللمزيد، من ص 289 ـ 290، ص 146، ومن ص 196 ـ 200.

14 ـ لمزيد من التفاصيل انظر: الحركة الشعرية في الخليج العربي، د. نورية صالح الرومي، من ص 309.

15 ـ ديوان صقر الشبيب (السابق) ص 10.

16 ـ نفس المصدر السابق وبنفس الصفحة.

17 ـ نفس المصدر السابق وبنفس الصفحة.

18 ـ المصدر السابق، ص 11.

19 ـ وهو من وزن (أفعل) تجده في مقدمة الديوان ص 12. ويشير كاتب هذه

المقدمة إلى أن الشاعر الشبيب قد غادر الإحساء والحرب العالمية على أشدها، وقال أبياتا لا يذكر منها إلا هذا البيت - كما يشير صاحب المقدمة - الذي لم نجده في طبعة هذا الديوان.

20 - ديوان صقر الشبيب، ص 215.

21 - ديوان صقر الشبيب (المقدمة) ص 17.

22 - نفس المصدر السابق، ص 18.

23 - نفس المصدر السابق وبنفس الصفحة السابقة.

24 - مقدمة الديوان لأحمد بشر الرومي، ص 19.

25 - وهم: عيسى القطامي والشيخ عبدالعزيز الرشيد وعبدالله بن صالح المبيض والسيد عبدالرحمن السيد خلف النقيب والسيد مساعد والسيد خلف وأحمد المشاري وحجي بن قاسم وسليمان العدساني.

26 - مقدمة الديوان، نفس الصفحة السابقة.

27 - مقدمة الديوان، ص 19.

28 - المصدر السابق، نفس الصفحة.

29 - المصدر السابق، ص 23.

30 - ومن أشهر هذه الدراسات كتاب (صقر الشبيب وفلسفته في الحياة) لعبدالله زكريا الأنصاري، الذي تم فيه تصنيف القصيدة الواحدة إلى عدة موضوعات. وهو اتجاه غير دقيق منهجيا، فقد تحتوي القصيدة الواحدة على أكثر من موضوع وفكرة. كما اقتصر التعليق على رصد المعلومات دون استثمارها في مجال الاستنتاج وإصدار الأحكام، وذلك في ديوان صقر الشبيب الذي جمعه أحمد بشر الرومي، ورتبه عبدالستار أحمد فرّاج. ولعل دراسة أحمد محمد عبدالله العلي (شعر صقر الشبيب) التي نهجت أسلوب التحليل مع الدراسة قد أصابها الشيء الكثير من التوفيق والصواب في منهجها العلمي الأكاديمي.

31 - ديوان صقر الشبيب، المقدمة، ص 30.

32 - المصدر السابق، بنفس الصفحة السابقة.

33 - نفس المصدر وبصفحته السابقة أيضا.

34 - نفس المصدر السابق. نفس الصفحة.

35 - المصدر السابق، 31.

36 - مقدمة الديوان ص 32.

37 - ديوان صقر الشبيب ص 180.

38 - المصدر السابق، ص 348.

ولمزيد من التفاصيل انظر:

أ - معجم أدباء وشعراء الكويت / يوسف السالم.

ب - أدباء الكويت في قرنين ج1 / خالد سعود الزيد.

جـ - التيار التجديدي في الشعر الكويت / سالم عباس خداده.

د - شعر صقر الشبيب (دراسة وتحليل) / أحمد محمد عبدالله العلي.

هـ - دراسات كويتية / فاضل خلف.

ولمقدم هذه الدراسة (د. محمد مبارك الصوري) انظر:

1 - الفنون الأدبية في الكويت (دراسات نقدية).

2 - صقر الشبيب (دلالات نعمة العمى في معاناته الشعرية) مقالة، منشورة في مجلة الكويت، عدد ديسمبر 1989م، م ص 40 - 43.

3 - صقر الشبيب (معري الكويت) مقالة، منشورة في جريدة «الرأي العام»، بالعدد الصادر في 1990/5/3م وعلى حلقات خمس.

الهــوامــش

● الذي يمثل الاتجاه التقليدي القديم.
● وهو عنوان مقالة نُشرت مختصرة في (مجلة الكويت) وزارة الإعلام، السنة التاسعة، العدد 88، الصادر في ديسمبر 1989م، الموافق (جمادي الأولى 1410هـ) الكويت وبشكل دراسي جاءت ضمن فقرات (حلقات البحث) التي قام (قسم اللغة العربية) في (كلية التربية الأساسية) ضمن نشاطه العلمي في (الفصل الدراسي الثاني) 89/1990. كما نشرت جريدة (الرأي العام) هذه الدراسة على حلقات خمس، ابتداء من عددها رقم (9481) والصادر في 3/5/1990، كما نشرت جريدة (الرأي العام) هذه الدراسة على حلقات خمس، ابتداء من عددها رقم (9481) والصادر في 3/5/1990، حتى العدد رقم (9502) والصادر في: 24/5/1990م، وبشكل موجز.
● نقصد بها دراسة د. نورية الرومي (الحركة الشعرية في الخليج العربي) وحديثها عن الفن الشعري عند صقر الشبيب.



موريس دولكروا
Maurice Delcroix

الأسلوبية

ترجمه وقدم له وعلق عليه
د. محمد خير محمود البقاعي
جامعة الملك سعود - كلية الآداب

أضواء على النص المترجم

إن ما نقدمه في الصفحات التالية هو الفصل السادس من كتاب «مدخل إلى الدراسات الأدبية - مناهج النص» الصادر عن دار النشر، دوكولو، باريس - جيمبلو 1987م ويشغل الصفحات (85-95).

Introduction aux études littéraires, méthodes du texte, Duculot, Paris-Gembloux, 1987.

وتشترك في تأليف هذا الكتاب كوكبة من الاختصاصيين في المجالات التي يعالجها.

ويتحدث الفصل الذي نترجمه اليوم عن موضوع «الأسلوبية Stylistiqueâ. وإن الفرنسي شارل بالي Ch. Bally هو أول من استعمل هذا المصطلح غير أنه لم يكن يعني به دراسة النص الأدبي. لأن فكرته الأساسية هي أن اللغة تبدو وهي تؤدي وظيفتها وكأنها بناء حي، بل إنها في رأيه الحياة نفسها، تمتاز بما يمتاز به الإنسان الحي من انفعاليه وهدوء وإيحاء، وعندما تؤدي اللغة هذه الحياة على هذا النحو تثبت أنها لغة

حقيقية، وحية. وما عدا ذلك فإنه مجرد صنعة، الهدف منها تقديم دراسة، أو استعمال خاص، يتعلق بنشاط معين. ثم يوضح بالي Bally الفرق بين الكلام الأدبي وغيره. فيؤكد أن اللغة الطبيعية التي نتحدث بها ونتخاطب لا تملك أيا من خصائص المنطق، أو مثالية الأدب، لا في تلك التي تدور حول موضوع عقلاني، ولا حتى التي تدور حول موضوع انفعالي. فهي أولية، وأداؤها طبيعي، غير خاضع لأي قياس منطقي. وهي ببساطة تعبر عن الحياة، لا عن حياة الأقلية بل عن حياة الجميع، وفي جميع الحالات تؤدي وظيفتها الأساسية بأداء حيوي اجتماعي. (من كتابه: اللغة والحياة le langage et la vie, p.14)

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: ما الأسلوبية؟ إنها عند بالي Bally: «دراسة لميكانيكية التعبير في اللغة عامة».

وتقوم هذه الفكرة على مبدأ التمييز العميق بين الشخصية المنطقية والشخصية الإبداعية للغة. فالجانب المنطقي يتمثل في التعبير الخالص عن الفكرة، وفي توصيل الحقائق كما هي، مجردة، ومثل ذلك يتحقق في المقالات العلمية - لغة العلم - فقط، وحتى في المقالات العلمية لا يتحقق هذا الجانب المنطقي بصفة كاملة، وذلك أنه لا أحد يستطيع أن يعيش بالعقل وحده، كما أنه لا وجود لفكرة لم يخالطها شيء من الحياة، وفكرة الحياة نفسها لا يمكن تخيلها مجردة من العنصر غير المادي. لقد اكتشف بالي ما يمكن أن نعده جوهريا وقيما جدا لمن يريد أن يدرس الأدب، عندما التفت إلى الطبيعة النصية للغة.

ودرس التفاصيل المتعلقة بتغاير الأدب، ظفر بمعلومات ترتبت عليها مواقف مثيرة. فقد أكد أن ثمة برزخا - لا يمكن اجتيازه - يفصل بين استعمال اللغة الفردي، بالأسلوب الشعبي الذي ذكرناه سبقا، بما يتفق مع الوضع العام والألسنية الدارجة في تخاطب مجموعة من الناس، والاستعمال الذي يصدر عن الشاعر، أو الروائي، أو الخطيب. فعندما يكون المتحدث موجودا في فريق من الناس، ضمن ظروف معينة، فستؤثر فيه تلك الظروف، بحيث تشكل اختياره الفردي لنوعية التعبير الذي يستخدمه، في حين أن الوضع يختلف مع الأديب اختلافا كبيرا. فهو عفوي الحديث، وله وعيه الخاص الذي يستقل عن وعي الجماعة، وفوق ذلك فإنه يستخدم اللغة بما يوافق حدسه الجمالي. فهو يريد أن يخلق الجمال بواسطة الألفاظ كما يفعل الرسام بالألوان، والموسيقى بالنغمات.

وقد شهدت الأسلوبية بعد بالي تطورات مهمة واعتراضات عديدة نجد بعضها في كتاب مارسيل كريسو Marcel Gressot، «الأسلوب وتقنياته» الذي صدر عام 1947م. وكتاب بيير غيرو Pierre Guiraud «محاولات في الأسلوبية البنيوية» 1971م.

أما في العربية فقد أوجدت الدراسات المؤلفة والمترجمة تراكما أنتج بعض الدراسات التطبيقية الناجحة. وأهم الدراسات النظرية هي:

1- الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدي، الدار العربية للكتاب، 1977م، وهو من الدراسات المؤسسة في المجال العربي.

2- الأسلوبية والنقد الأدبي، د.

عبدالسلام المسدي، الثقافة الأجنبية، العدد ١، السنة الثانية، ربيع 1982م، ص 435.

3 ـ أسلوبية الفرد، عبدالفتاح المصري، الموقف الأدبي، عدد خاص باللسانيات، رقم 135 ـ 136 تموز / آب 1982م ص 149 ـ 164.

4 ـ الأسلوبية واللسانيات، عبدالله صولة، الموقف الأدبي، العددان 135 ـ 136 ـ تموز / آب 1982 ـ ص 143، 1147.

5 ـ فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، عبدالله صولة، في مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد ١، 1987م.

6 ـ علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل، 1984م.

7 ـ علم الأسلوب «دراسة نقدية»، د. صلاح فضل، النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ 1408هـ.

8 ـ الألسنية والأسلوب، غراهام هو Graham Hough ترجمة إبراهيم خليل، مجلة أفكار الأردنية، تموز 1984م، واعتمدنا على هذه الترجمة في كتابة مقدمة هذه الترجمة.

9 ـ علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، د. صلاح فضل، مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1984م.

10 ـ الأسلوب والأسلوبية، د. أحمد درويش، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول 1984م.

11 ـ الأسلوب الأدبي من كتاب «مناهج علم الأدب» ليوزف شتريلكا، ترجمة مصطفى ماهر، المجلد الخامس، العدد الأول 1984م.

12 ـ الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، عبدالله صولة، فصول المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م.

13 ـ اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري عياد، الرياض 1405هـ/ 1985م.

14 ـ النص الأدبي، دراسة أسلوبية ـ إحصائية، د. سعد مصلوح، النادي الأدبي بجدة 1411هـ/ 1991م..

15 ـ البلاغة، الأسلوبية، الشعرية، تودوروف، ترجمة د. معجب الزهراني، مجلة قوافل، العدد الثاني رجب 1412هـ/ 1992م.

ومن الدراسات التطبيقية الرائدة كتاب الدكتور محمد الهادي الطرابلسي «خصائص الأسلوب في الشوقيات» منشورات الجامعة التونسية 1981م.

ـ تحليل لغوي أسلوبي لمقطوعة عمرو بن شأس الأسدي، د. محمد بوحمدي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 3، 1988م.

ـ ودراسة الدكتور صلاح فضل «ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة» المنشورة في كتاب «شفرات النص» دار عين للدراسات والبحوث ط2، 1995م، ص 75 ـ 93.

وإننا اليوم إذ ننشر هذه الترجمة نأمل أن تسهم في إلقاء الضوء على هذا الاتجاه النقدي الذي يساعد في وصف النص الأدبي وصفاً أصبحت له ثمراته التي أغنت النظرة الجمالية إلى هذه النصوص.

ولقد أبقيت مصادر البحث ومراجعه بلغتها الأصلية ولم أترجمها لأن أغلبها غير مترجم إلى العربية وترجمة العنوان دون معرفة المضمون قد توجد نوعاً من الخلط الذي لا نريد له أن يصرف ذهن القارىء إلى التفكير بما لا يناسب موضوع البحث.

د. محمد خير البقاعي

الأسلوبية*

1 - مقدمة

بدأت في فرنسا مع الأسلوبية مشاركة أسهمت اللسانيات من خلالها في دراسة الأدب. حدث ذلك بموازاة الشكلانية الروسية التي ظلت زمنا طويلا معروفة معرفة سيئة خارج حدودها، وبموازاة النقد الأنكلوسكسوني. وهي لاتزال حتى اليوم تتمتع بكل حيويتها، وتركز جوهريا على معالجة النصوص باعتبارها وقائع لغوية، وليس سلسلة من الأفكار. ويرى الذين يروجون للأسلوبية الأدبية فيها ضمانة عملية جديدة هي أكثر قربا من الخصوصية الأدبية منها إلى التاريخية اللاأنسونية.

«إن ما يدين به العلم للمُجْهِر يدين به النقد للأسلوبية»(1).

ويرتبط تاريخ الأسلوبية بالطرق المختلفة التي حددتها تلك الخصوصية داخل الإطار اللساني أو انطلاقا منه. لقد شجعت الأسلوبية بالمحصلة تطور التحليل الضمني والتزامني ودعمت الاهتمام المخصص لمهارات الكتابة، وعززت الترابط بين الشكل والمضمون، وأخذت نفسها بالاهتمام بالبنية.

2 - في الأسلوبية

إن مصطلح الأسلوب المستعار من الأداة القديمة التي كانت تستخدم لتعليم شمع الألواح، يعني في اللاتينية القديمة طريقة كاتب أو مدرسة أو جنس أدبي (سومبو 1961م Sempoux). ولكن نظرية الأدب حينئذ كان لها أهداف محددة، فالأسلوب في نظر البلاغة القديمة هو الأسلوب الجميل، والمثالي والرصين في فن الكتابة، إنه عمل تزييني تصويري، تعليمي، أما ما عدا ذلك فيتعلق بالقصد المعياري.

وظل هذا التوجه مسيطرا في فرنسا حتى نهاية العصر القديم. وظهر منذ القرن الثامن عشر اتجاه ينظر إلى الأسلوب باعتباره عبقرية شخصية(2) وأخذ هذا الاتجاه يزداد حضورا.

أما بعد الرومانسية فأصبح الأسلوب ببساطة يشير إلى تميز الفرد أو الجماعة أو النوع في استخدام اللغة المشتركة(3). وكان من الضروري انتظار بداية القرن العشرين كي يظهر مجال ذو هدف علمي أعرب عن نفسه باسم الأسلوبية.

3 - الأسلوبية اللسانية

3 - 1 - لم تكن الأسلوبية الأولى في حقيقة الأمر سوى أسلوبية لسانية: فقد أولى شارل بالي Ch. Bally تلميذ سوسور في كتابه «مبحث في الأسلوبية الفرنسية» (1909: 18)، عناية خاصة للغة تختلف عن اللغة المشتركة «بين جماعة اجتماعية محددة» (1919: 18)، لذلك وجدناه يضع اللغة المنطوقة، وهي مادة دراسته، مقابل الاستعمال «الطوعي والواعي» والموجه نحو الجمالية التي تصنع في رأيه أسلوب الكاتب (المصدر السابق 19 - 20).

إن ما يستشف من مشروعه هو تلك المرونة البارعة للعلاقة بين الشكل والمعنى، باعتبار أنه يستبدل بالتحليل الآلي والتاريخي للغة تفحص العلاقة التزامنية بين التعبير والوعي النفسي، وباعتبار أنه ركز اهتمامه فضلا عن ذلك

على المضمون.

2.3 - لقد طبقت المدرسة الفرنسية للأسلوبية الوضعية (ممثلة بـ«شارل برونو Ch. Bruneau، ومارسل كريسو، ومونيك بارانت Monique Parent، الخ..)، بعد ذلك مقاييس شارل بالي على النصوص الأدبية، ولكن الهدف من ذلك كان جمع مواد لأسلوبية في اللغة، فاتبعت طريقة احصائية وتصنيفية لأدوات التعبير التي يستخدمها كاتب ما.

وكانت نتيجة ذلك قليلة الجدوى للكاتب نفسه لأنه اتضح أن معظم السمات المستخلصة تنتمي إلى اللغة المشتركة؛ وأن ما يحكم عليه منها بالخصوصية يطرح مشكلات تأويلية.

ويقترح «جيل ماروزو Jules Marou-zeauå أن نستبدل بالدراسات المخصصة للكتاب دراسات أخرى تتناول الأساليب. وشكلت تلك الدراسات المتنوعة فرصة مؤاتية لتعريف الأسلوب بأنه انزياح بالنسبة إلى معيار، وإلى لغة مشتركة وإلى تعبير حيادي أو إلى لغة الكاتب. ويشدد ماروزو على الاختيار الذي يوجه الانزياح (1969: 17).

لكن هناك اعتراضات على هذه الآراء تنصب جوهريا على صعوبة تحديد المعيار الذي ينبغي أن نقيس الانزياح بالنسبة إليه، ومن ثم، على مفهوم الانزياح نفسه(4).

4- الأسلوبية المثالية

4 - 1 - لقد كان الاتجاه المثالي الذي يسود في الوقت ذاته تفكير كارل فوسلر Vossler، وبينيديتو كروسي Benedetto Crocé يحافظ على الاعتقاد القائل إن الروح هي العامل الأساسي في الإبداع الأدبي، ويكون الأسلوب بذلك هو التعبير عن الانسجام الداخلي للفرد؛ انسجام يتجلى جوهريا في العمل الفني.

ويكون «الأسلوب هو وجه الروح» كما يقول هنري موريبه Henri Mori-er(5). سنبحث إذا في خصوصية العمل الأدبي في فرديته، وعلى نطاق مادي أوسع، في اختلافه، وهذا ما يعيد طرح مفهوم الانزياح ثانية.

4 - 2 - يرجع الفضل في شهرة الممارسة التفسيرية المستخلصة من هذه الاحتمالات إلى ليو سبيتزر Léo Spit-zer الذي عرض دراسة «خصوصية اللغة» فضلا عن دراسة «اللغات الخاصة» stil sprachen(6).

4 - 2 - 1 - إن شخص الكاتب في المثالية السبيتزيرية يمثل خير تمثيل مبدأ الانسجام الذي يحكم صياغة العمل الأدبي التي تكمن خصوصيتها في المعالم أو «التغييرات» الأسلوبية التي تتميز بها من الاستخدام بالمقابل ملاحظة سمات أخرى حيث يتمثل ذلك المبدأ.

إذا، يتم التحليل وفق حركة جدلية مستمرة للسمات الأسلوبية نحو مبدئها الأصلي: تلك هي الحلقة السبيتزيرية، والتي يطلق عليها أيضا الحلقة الفيلولوجية أو التأويلية؛ وذلك إشارة إلى طرائق التفكير التي يتمسك بها سبيتزر، ويمكن لتلك الحلقة أن تمضي بالتالي إلى ما وراء حدود الضمنية النصية.

4 - 2 - 2 - كان الجوهر الروحي مرتبطا عند سبيتزر في بداياته بموقف نفسي يميز الكاتب، بل الجماعة التي ينتمي

إليها. ويأخذ التغيير الأسلوبي بُعْدَه الحقيقي عندما يبدو وكأنه تعبير عن تغيير ثقافي يكون الكاتب العبقري مبشرا به وإلى حد ما منفذه في آن واحد.

وبذلك يصبح توليد المفردات عند رابليه Rabelais دليلا على إبداعية مضحكة وفوضوية تقوم على اللامعقول، ولكنها أيضا ناتجة عن إحساس متفائل بالمغامرة وبالاكتشاف، الخاص بعصر النهضة (سبيتزر 1931 : 109 ـ 134) إن توالد علاقات «سببية غير متوقعة» في رواية لشارل لويس فيليب Charles Louis Phlippe؛ وهي علاقات تكتشف انطلاقا من استخدام متغير لصيغة «بسبب أن» يثبت أن لدى الكاتب «حافز شبه موضوعي»، وضربا من الانقياد لحتمية الوجود، ولكنه أيضا، في المجتمع الفرنسي حينئذ، إطار عدم انسجام اجتماعي ـ إن الروح الفليبية** La mens philippina الفردية هي مرآة تنعكس عليها الروح الفرنسية ـ الغاليّة La mens Franco-gallica في القرن العشرين» (سبيتزر 1970 : 57 يلخص سبيتزر، 1928 II : 166 ـ 207).

4 ـ 2 ـ 3 ـ ولكن أسلوبية سبيتزر لم تبق متمسكة بطموحاتها، فقد بدأت تتخلى شيئا فشيئا عن كشف نفسية الكاتب أو التحولات الثقافية وتوجهت نحو خصوصية النص (انظر جان ستاروبنسكي في سبيتزر 1970 : 24 وما بعدها).

ولكن سبيتزر، وهو يضيق مجاله، التقى مع الاتجاه البنيوي (انظر سبيتزر 1961). ولكننا مع ذلك نفتقد ذلك المدى الذي فتحه انتشار التفسيرات السبيتزرية للدراسات الأسلوبية. وإن الطبيعة السريعة أو التبسيطية لنتائج تلك التفسيرات تعود إلى الصعوبة الطبيعية في الرؤية الكلية، التي كان يلزمها بحوث أخرى وتنظيمات نقدية إضافية، ولكنها، مع ذلك، تبقى الشرط الأساسي لأي تاريخ للأحداث الأدبية.. وفي نهاية الأمر، اتسعت أسلوبية سبيتزر وانتشرت بدل أن يتم تقييدها.

5 ـ التحليل النصي

إن التقييد الأولي يحافظ على الرغم من ذلك على قيمة التأني المنهجي. ولنشر هنا إلى التقليد الحذر للتحليل النصي الذي بدأه سيرفيه إيتيين Servais Etienne في مدينة لييج عام 1933م، ثم انتشر فيما بعد من عام 1959م إلى عام 1978م بوساطة ما أطلق عليه «دفاتر التحليل النصي».

ولما كان ذلك التحليل في طبيعته تطبيقا أكثر مما هو نظرية، ومطبقا في الغالب على نصوص قصيرة فإنه يعد نفسه تعميقا للاستعمال العادي للقراءة، ويرفض اللغات الخاصة لكي يشجع علاقة التعليم. وإن الاهتمام الذي يمنحه ذلك التحليل للخطية النصية يعود إلى الاعتراف بأن النص هو معنى في حالة صيرورة، لا نستطيع تركيبه إلا باتباع الدينامية الخاصة بهذا المعنى.

لنضع في اعتبارنا من بين تلك المسلمات الضمنية القائلة إنه ينبغي الاعتقاد بإمكانية التواصل طالما أن الأدب موجود، وأنه ينبغي على الشكل والمعنى أن يحذرا الاتساع السرطاني، وإنه ينبغي ألا نضرب عرض الحائط بالحدس الذاتي ونحن نحاول فهم

علاقاتهما المعقدة؛ لأن ذلك الحدس يضبط القدرة على القراءة شرط أن يخضع بالضرورة إلى ملاحظة دقيقة في النص، مخصصة لتمرير مبادرة القارئ؛ وأن الوحدة النصية التي يحددها الكاتب، سواء أكانت قصيدة أم رواية، هي السياق الوحيد القادر على جلاء كل أنواع الغموض في الكتابة حين يكون وجودها ممكنا.

ويحتفظ ذلك التطبيق المتواضع بحداثته بمقدار ما يحتفظ بانفتاحه على تعددية محتملة وعلى لا وعي النص، ولم تناقض تطورات نظرية النص حتى الآن ذلك التطبيق؛ ولكن جهدها في أن يكون دقيقا لا يصل حد الطموح إلى صفة العلمية (سيرفيه إيتيين 1965؛ التحليل النصي 1978م).

6- نجاحات الأسلوبية وانتكاساتها:

لقد اكتسبت الدراسات الأسلوبية بعدا عالميا تدل عليه قائمة المصادر والمراجع التي أعدها هاتزفيلد Hatzfeld (1955م)، والقائمة التي أعدها هاتزفيلد ولوهير Le Hir (1961م)، وتلك التي أعدها ميليك Milic (1967م)، ويسترعي انتباهنا في تلك القوائم اسم ب. تيراسيني B. Ter-racini (1975م) وسام ج. ديفوتو G. Devoto والدور المعتدل الذي أداه ج. أنطوان G. Antoine (1959م).

غير أن صعوبة تصنيف هذه الدراسات تعكس تشعبها؛ فهي موزعة بين شكلية أو موضوعاتية، وصفية أو تأويلية، موضوعية (تتجه نحو الشكل) أو ذاتية (تتجه نحو شخص الكاتب)، ويتسع الانزياح. ويمكن أن يعترض على ممارسة ل. سبيتزر بالقول إنها منهج عرض لا منهج تقص (هيتيه Hyti-er، 1950)، وأنها ممارسة ذاتية (ريفاتير Riffaterre، 1971: 120 ـ 121).

إن بيير غيرو Pierre Guiraud يعرض بوضوح في مجال حديثه عن إنشاء معجم كاتب ما، مفاهيم: الحقل الأسلوبي (على نمط الحقل المعجمي)، والكلمة ـ الموضوع (التي تتردد كثيرا عند كاتب ما)، والكلمة ـ المفتاح (التي يكون وجودها عند كاتب ما أكثر منه عند غيره)، وأدخل في الدراسة الأسلوبية الإحصاء الذي تسمح احتماليته بتحديد عدد الظواهر التي تنتج عن «الحتمية الاتفاقية» (غيرو 1969: 29).

ولكن هذا «المقياس الأسلوبي» لم يحظ بالإجماع. إن أهم ما يؤخذ على الأسلوبية هو أنها ليست علما لأنها لم تنجح بتحديد موضوعها ولا منهجها..

ومن جهة ثانية، جردها تطور اللسانيات نفسها من بعض مجالاتها الأصلية، محدثا «إعادة توزيع لجميع الأعمال التي وصفت حتى الآن بأنها أسلوبية في مجالات جديدة ظهرت ضمن الحقل المعرفي» (كلينكينبرغ)، 1975: 348، في الفصل المخصص للريطوريقا من هذا الكتاب.

وقد وصل الأمر بميشيل أريفي M. Arrive إلى درجة أنه أعلن موت الأسلوبية، مع أنه خصص لها عددا من مجلة اللغة الفرنسة (الأسلوبية 1969). وإن كان قد قَصَرَ فيه معنى المصطلح على «الوصف اللساني للنص الأدبي» (المصادر السابق: 13).

7- الأسلوبية البنيوية

وعلى الرغم مما سبق فقد عاد

للتنظير للأسلوبية أهميته بفضل المقالات التي نشرها ميشيل ريفاتير M. Riffaterre في بداية الستينيات ثم جمعت وترجمت وأعيد النظر فيها عام 1971م في كتابه «محاولات في الأسلوبية البنيوية».

7 ـ 1 ـ إن أولى مظاهر تفكيره المتقدم فكرة مفادها أن الوصف اللساني لنص ما، حتى بشموليته، ليس قادرا على الكشف عن الأسلوب، مما يستلزم أن يكون هناك معايير خاصة بين وقائع اللغة التي تُكوِّن النص، نستطيع بواسطتها (المعايير) تمييز الوقائع المميزة أسلوبيا؛ أي التي تلاحظ عند القراءة.

يعرف ريفاتير الأسلوب بأنه «إظهار يفرض عناصر المتوالية الكلامية على اهتمام القارئ» (1971: 31).

ويعرفه مرة أخرى ولكن بمصطلحات مستعارة هذه المرة من نظرية الاتصال التي استوحى منها ريفاتير، بأنه الوسيلة التي يراقب من خلالها من يرمِّز الرسالة عملية حل رموز الرسالة، وينعش انتباه من يحل الرموز بواسطة تأثيرات غير متوقعة.

إن الطريقة الأسلوبية ليست إلا هذا التأثير المفاجئ الذي يحدثه اللامتوقع في عنصر من عناصر السلسلة الكلامية بالنسبة إلى عنصر سابق. وبذلك تكون كلمة «مضيئة» في بيت كورني Cor-neille:

«تلك العتمة المضيئة التي تسقط من النجوم».

غير متوقعة سيميائيا بالنسبة إلى «عتمة»: وإن الضديدة Oxymore التي تتكون من التقائهما التركيبي هي وسيلة أسلوبية (المصدر السابق: 70).

فالطريقة الأسلوبية هي إذا بنية ثنائية متباينة منتظمة في زمن التكون الخطي للنص، ولكننا نستطيع أن نسميها على الرغم من ريفاتير نفسه (انظر على سبيل المثال، المصدر السابق: 109، الحاشية رقم 24) أسلوبية المقاصد الفعلية في إطار أنها تفترض مبدئيا أن الكاتب يمارس نوعا من السيطرة على القارئ دون رغبة في إثارة نزاع حول الكلمات(7).

7 ـ 2 ـ هذا تعريف بنيوي لطريقة الأسلوب باعتباره لا يربط القيمة الأسلوبية بالكلمات نفسها، بل بعلاقاتها السياقية (المصدر السابق: 88).

ويبقى قائما على مفهوم الانزياح غير أنه يستبدل بمفهوم المعيار مفهوم السياق. ليس لأن ذلك المعيار السياقي واضح في النص نفسه على الدوام: فعلى سبيل المثال: إن تجديد كليشة لا يحتاج إلى ذكر تلك الكليشة لكي يكون هناك أسلوب، بل يكفي أن تكون الكليشة بحدود قدرة القارئ. وبذلك يلاحظ قارئ بيت جيل لافورج Jules La-forge، الذي يكتشف أن العصافير «قد اتخذت مطاير بين الأوراق» أن فيه تجديدا أسلوبيا للكليشة «اتخذ منزلا» (المصدر السابق: ص 169)(8).

7 ـ 3 ـ إن الطريقة الأسلوبية ليست الأسلوب، إنها ليست سوى مظهره المنتظم. إن أسلوب نص ما أو عمل ما أو كاتب ما ليس مجموع طرائقه الأسلوبية فحسب، بل هو مجموع علاقاتها التركيبية المحتملة.

وفي خطوة أولى على طريق توسيع المنظورات، يميز ريفاتير، فضلا عن السياق الذي يسميه السياق الأصغر

Microcontexte الذي يسـهم في إنتـاج الطريقة الأسلوبية، ما يطلق عليه السياق الأوسع Macrocontexte وهو بالتحليل الأولي خـارجي ومـتـقـدم على هذه الطريقة الأسلوبية ولكنه يتولد من مدى متبدل سـواء في البداية أم في النهاية، وقـابل للإئتلاف مع سـابقـه (المصـدر السـابق: 86) أو لأن يعيد بناء نفسـه في نهايته (المصدر السابق: 83) وهو يتعرف جـوهريا من خـلال اللامـتـوقع من العناصر التي تؤلفه. وإذا كان من المباح أن نسـتمر في هذا الاسـتدلال للوصـول إلى تكوين فكرة عـمـا يمكن أن يشكل البنية الجمعية لنص ما، فإننا نسـتطيع تصـور أن تدخـلات سـيـاقين أكـبـرين مـختلفين، تسـتمر المنافسـة بينهما مد استمرار التكون التتابعي الخطي للنص، سيكون له أثر يتمثل في تعدد المفاجآت المنتظمة دون أن تضـر بالتمـاسك العـام للنص الذي يقـوم على قـاعـدة نزوع ثنائي: وسيصبح آخر عنصر من السياق الأكبر في كل تداخل سياقا صـغيرا في انبثاق الثاني.

إننا بذلك نقـتـرب هنا من النظرية الغـريماسـيـة Greimasienne في شبكة المتشاكلات Isotopies.

ففي قصـيدة كقصـيدة فيرلين Ver-laine «المحـاورة العـاطفـيـة» يمكننا أن نتسـاءل عن طبيـعـة الأحياء الموجودين فيها، وهل هم على سبيل المثال أموات أم أحـيـاء، لأن الشـاعـر يقـيم حـوارات بين الأشبـاح، ويخلط في هذه القصـيدة بين علائم الحياة وعلائم الموت. إن ريفـاتير يكتشـف في دراسـتـه قـصـيـدة «القطط» لبودلير التي ينظر إليها باعتبارها «كلا متكاملا» (المصدر السـابق: 352) نموذجا مـخـتلفا: «يمكن حـسـبـه أن توصـف بنية السـونيـتـه بأنهـا مـشـهـد من الصـور المتـرادفـة، تشكل كلهـا تنويعـات على رمـزية القط باعـتـبـاره يمثل الحـيـاة التأملية (المصدر السابق: 354). ولنقل إن النموذج يمكن أن يتغير حسب الحالات.

7-4- ينبـغي الإشـارة، للتـذكـيـر على الأقل، إلى ذلك («القارىء المتوسط» الذي سـمـي بعد ذلك القـارىء المثـالي) والذي كـان ريفـاتيـر ينتظر منه إسـهـامـا في مـوضـوعـيـة أسلوبيتـه بمـا أن مـيـزة الأسلوب عنده هي تأثيـره في القـارىء. وقد كان يطلب من عدد من القراء تحديد مواقع النص التي يتولد فيها ذلك التأثير. وإن كل تعليق مـرتبط بمكان مـحـدد في النص، سـواء أكـان إيجـابيـا أم سلبيـا، يمكن أن يعـد دلالة كـافـيـة، وتتـعـزز الإشـارات من حـيث توافـقـهـا، لكن، وحـسـب ريفـاتيـر، كـان من اللازم أن نفرغها على الأقل من محتواها المطبوع بذاتية القارىء، لأن الإشارة لا توظف إلا ضـمن إطار دلالي، وحينئذ، تكون مـهمة التـحليل أن يسـتـخلص القسـم الأهم من عمـوم الإشـارات المجمـوعـة. ومـا يـجدر قـوله هنا إن الممـارسـة العـمليـة لم تتـبـع دائما هذا الجانب من النظرية(9).

7-5- لا تقف فائدة الأسلوبية البنيوية عند تقـديم حل لمشكلة المعـيـار المربكة فحسب. ولكنها تتجاوز ذلك لتشدد على أهمية التوجه التتابعي للنصـوص، والذي لا تقـتـصـر غـايتـه على مـفـاجـآت القـراءة الأولى، لكنهـا تتـحـكم بتنظيم الاتجـاه بصـورة دائمـة. وإن دقـة الطريقـة الأسلوبيـة، كمـا عـرفناها، تجـبـر على اسـتـخـدام ذلك التـحليل المفصـل للجزئي الذي يبـدو أن العنونة مـثـال مـتـمـيـز له. (انظر الفصل الثالث عشر). وإن التمييز بين السياق الأصغر والسياق الأكبر مهد

من جانب آخر لارتباط الجزئي والمجموع، مؤديا إلى اعتبار النص كلا. ونستطيع أخيرا الاعتقاد أن هذه الاحتمالات التركيبية المسبقة ستحصر الأسلوبية وراء سياج النص.

لقد وسع ريفاتير في ممارسته الغنية كل الغنى حقل اختباراته عندما تطرق إلى قضايا عامة مثل قضية تجديد الكليشة والصيغ المتعارف عليها، وعندما اتسع في دراسة شكل أسلوبي خاص بديوان أو عمل أو مدرسة كما في معالجة الضوء والألوان في «الشرقيون» لهيغو (المصدر السابق: 242 - 258)، أو كما في شعرية الكلمات والرؤية التخييلية في العمل الشعري السابق ذاته (المصدر السابق: 203 - 241)، و«المنسوج في الشعر السريالي» (الأسلوبية 1969: 46 - 60).

وإن تحليله قصيدة «القطط» لا يقف عند حدود أن نأخذ بعين الاعتبار التطور المتتالي للسونيته والنظر إليها ككل متكامل: إنه يستخلص منها بنية سيميائية للنظرة الساحرة في العتمة؛ وهو أمر يظهر من مقابلة هذه القصيدة بعدد من قصائد بودلير؛ مما يؤكد أن تلك البنية الدلالية منتشرة في أعماله.

7 - 6 - يفضل ريفاتير في كتبه التالية الحديث عن «سيميائية الشعر» (1978) أو عن «إنتاج النص» (1979) أكثر من الحديث عن الأسلوبية ولكن الأهمية التي يوليها، في هذه الأعمال، لحضور الجوهري للموضع المشترك أو للتناص القواعدي في النص الأدبي يمكن أن ينضوي تحت لواء الامتداد المباشر لتنظيره للأسلوب: وهي اختراقات ينكشف من خلالها الثابت البنيوي وهي في الواقع موازية للمخالفات القواعدية التي يهيمن عليها الانحراف السيميائي: «تبوح لنا القصيدة بشيء وتدل على شيء آخر» (1983: 11).

إن كل ما في الأمر أن هناك تأكيدا للقدرة الموحدة للتمعني بالنسبة إلى قرائن الانحراف (بخصوص هذه المصطلحات، انظر الفصل الخاص بالتناصية).

8 - بعض الأصداء

يرى ريفاتير أن على الأسلوبية «وهي تتعرض لخطر الانغماس في الانطباعية» «أن تكون شكلية وبنيوية» (المصدر السابق: 112).

بقي أن نعرف أين نموضع خصوصية مشروعه. إن تطور الأسلوبية الأدبية نقل مركز الاهتمام من شخص الكاتب إلى انسجام النص واستقلاليته.

إلا أن أي توسع في منظوراته يعيد كشف مشكلات تفسير في الأسلوبية المثالية، حتى لو توصل إلى قاعدة أكثر إحكاما في معالجة هذه المشكلات من خلال مبدأ اقتصار المقارنة على البنى.

إلا أنه لا ينبغي أيضا إلغاء ما تعرضه هذه البنى، كي تكون قابلة للمقارنة، من تجريدات بالنسبة إلى التعقيد النصي. إن تلك البنى، حتى لو تم تعريفها بأنها الثابت الذي يحوله النص إلى متغيرات متعددة، وهذا لا يصح إلا في بعض النصوص، لن تكون أبدا البنى المسيطرة التي تختلط غالبا مع النماذج، والمواضع المشتركة، أو النماذج المتعارف عليها.

ومادامت الحال هكذا فيمكن أن تعرف الخصوصية الأسلوبية لنص ما بأنها التوازن الذي يقيمه ذلك النص بين

العناصر التي تكونه، ويتطلب تحليله عندئذ دمجا نسبيا، ولكنه مفصل إلى حد كبير، بين كل المكونات بالتوافق ذاته. وإن الاعتماد على مثل تلك البنية المهيمنة نسبيا يفرض وحده في نظر تلك المسلمة اختيارا تفسيريا.

إذا كان من الحكمة التمييز في مجال الأسلوبية بين أهدافها الطموحة وبين مادتها، وقصر هذه الأخيرة على النص الأدبي (هنري Henri 1972 : 2-4)، فإننا لا نرى لماذا ينبغي على الأسلوبية أن تحصر هدفها في النص وتمنع نفسها من مقارنة النصوص التي تفتح أمامها طريق التاريخ الأدبي (انظر على سبيل المثال سوغان Seguin1971، أو هالين Hallyn في أسلوبية القرن السابع عشر 1986 : 245-254).

إن الانزياح المحتمل بين المادة والهدف يؤكد صعوبة المشروع ولكنه لا يدينه بناء على أفكار مسبقة.

ويعود اصطدام الأسلوبية بغيرها من المجالات الأخرى الحديثة التي حجبتها في بعض الأحيان، إلى أن حقل الدراسة التي تشمله متسع كل السعة ومتنوع كل التنوع مما يسوغ اقتسامه.

ويبدو لنا، مع ذلك، أن استمرار الأسلوبية ضروري ليحصل بين تلك المجالات كلها جهد توليفي وفق طرق التفسير، وحسب الانتقال من الوصف إلى تقدير القيم.

وإذا كان الأمر يقتضي بهذا الخصوص ألا نتحدث عن علم، فإنه يبقى بين الرجال والأعمال منطقة متغيرة هي عكس المنطقة المحايدة لأن حظوظ التفرد تكمن بالتحديد في تلك الأعمال إلا إن أقصينا من منظوراتها الفاعل/الكاتب وبالتالي الفاعل/القارىء.

لكي لا تموت الأسلوبية ينبغي، أو يكفي أن تنتسب إليها أو تنسب إليها، نتائج ودراسات دقيقة تقود من التحليل إلى التفسير(10).

والحال أن الإنتاج الأسلوبي لا يقتصر على هذا. أن نحدس بالأثر الذي يمكن أن يحدثه في هذا الصدد كتاب «مبادىء الأسلوبية الفرنسية» لجورج موليني G. Molinie (كانون الأول 1986)، ولا معجم «مصطلحات الأسلوبية الذي صدر في سلسلة المطبوعات الجامعية الفرنسية بتأليف جان مازاليرا G. Masaleyrat ومولينيه نفسه.

إن المسيرة تود تكوين مدرسة، وإن لها من القدرة ما يساعدها على تحقيق ذلك. إن الأسلوبية باعتبارها «وظيفة أكثر منها عناصرية» (ص 31)، وعلى الرغم من عنوانها وذرائعيتها كتقنية ترصد التميز، وتوجهها التام نحو الأدب، واهتمامها بسهولة ودون احتكار المفاهيم الأساسية الفاعلية والمستعارة من الأسلوبية القديمة والبلاغة القديمة كما هي مستعارة من اللسانيات الجديدة، وإن انفتاحها على التداولية وعلى منظورات الأسلوبية التاريخية، يمكن أن تجد من يتبناها بين أولئك الذين يريدون قبل كل شيء «أن يظلوا في الميدان» (ص 201).

وبمقدار ما ينبغي عليها أن تتجنب الطرق المسدودة فإنه ينبغي عليها «الانطلاق من الأسلوبية وليس من الأسلوب» (ص 9) في التعريفات التي لم يتم الاتفاق عليها بعد.

* * *

المراجع:

1 - Analyse textuelle (L'). Théore et pratique, liège, les belges, 1979 (C. A. T. 2).

2 - Anotoine (Gerald), "La stylisque française, sa définition, des buts, des méthodes", Revue de l'Enseignement superieur (1959), pp. 42-61.

3 - Bally (Charles), Traité de stylistque française, Heidelberg-Paris, Carl Winters-Klincksieck, 1919'1921, 2 vol. (2 en. M; 1 td. 1909).

4 - Etienne (Servais), Défense de la philologie et autres écrits, Bruxelles, La Renaissnce du livre, 1965 (1 ed. de Défense de la philologie en 1933).

5 - Guiraud (Pierre), Essais de stylistique, Paris, Klinncsieck, 1969, (Initiation à la linguistique, 1 série, 1).

7 - Hatzfeld (Helmut), Bibliografia critica de la nueva estilistica applicada a las literaturas romanicas, Madrid, Gredos, 1055.

8 - Hatyfeld (Helmut), Le Hir (Yves), Essai de bibliographie de stylistique française et romane (1955-1960), Paris, PUF, 1961.

9 - Hatyfeld (Helmut), A critical Bibliorgaphy of the ne stylistics applied to the Romance Literature (1953 - 1965), Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1966.

10 - Henry (Albert), "La Stylistique littéraire", Le Français moderne, 40 (1972), pp. 1-15.

11 - Hztier (Jean), "La méthode de Léo Spitzer", Romanic Review, XLI (1950), pp. 42-59.

12 - Klinkenberg (Jean-Marie), "De la stylistique à la poétique", Revue des langues vivantes, LXI (1972), pp. 348-370.

13 - Marouzeau (Jules), Precis de stylistique française, Paris, Masson, 1969, (1 éd. 1946).

14 - Milic (L. T.), Style and Stylistics. An analytical Bibliography, New York -Londres, Collier-Mcmillan, 1967.

15 - Molinie (Georges), Eléments de stylistique française, Paris, PUF, 1986, (Linguistique nouvelle).

16 - Riffaterre (Michael), "La métaphore filée dans la poésie surrealiste", dans la Stylistique 1969: 46-60.

17 - Riffaterre (Michael), Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971.

18 - Riffaterre (Michaël), La production du texte, Paris, Seuil, 1979.

19 - Riffaterre (Michaël), Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983 (trad. de Semiotics of Poetry, Indiana Uvin. Press, 1978).

20 - Sebeok (Thomas-A.), Style in language, New York-Londres, M.I.T. Press J. Willy, 1960.

21 - Seguin (J.-P.), "Un point de méthode stylistique", Le Français moderne, 39 (1971), pp. 33-43.

22 - Sempoux (Andre), "Notes sur l'histoire du mot 'style'", Revue belge de philologie et d'histoire, 39 (1961), pp. 736-746.

23 - Spitzer (Leo), Stilstudien, II. Stilsprachen, Munich, Hueber, 1928.

24 - Spitzer (Leo), Romanische Stil-un Literaturstudien, Marburg, Elert, 1931, 2 Vol.

25 - Spitzer (Léo), Linguistics and literary History. Essaya in Stylistics, New York, Russell, 1948, (reed. 1962).

26 - Spitzer (Léo), "Les études de styles et les différents pays", dans Actes du 3 congres de la Fédération Internationale de Langue et de Littérature modernes, Univ. de Liége, 1961, pp. 23-38.

27 - Spitzer (Léo), Etudes de style, Paris, Gallimard, 1970.

28 - Stylistique (La), Langue française, 3 (1969) (numéro spécial).

29 - Stylistique de XVII siécle, YVII siécle, 38 (1986) (numéro spécial).

30 - Terracini (B.A.), Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi, Milano, Feltrinelli, 1966, (rééd. 1975).

هوامش:

* انظر قائمة المصادر والمراجع في آخر البحث.

1 ـ J. Han Kiss، «نظرية الأدب و الأدب المقارن» في أعمال المؤتمر الثاني للجمعية الدولية للأدب المقارن، شابل هيل، 1959 م.

2 ـ إذا وضعنا الكلمة المشهورة لبوفون Buf-fonâ (الأسلوب هو الرجل) في سياقها فإنها لا تنجو من التصور المنطقي: «ليس الأسلوب إلا النظام والحركة التي تضعها في أفكاره» (خطاب الاستقبال في الأكاديمية). ولكنه من الغريب أن تلك الكلمة استخدمت فيما بعد لإثبات فردانية الأسلوب.

3 ـ انظر في بعض التعريفات اللسانية للأسلوب، P. Delbouille، «مقالات، أسلوب وأسلوبية، في المعاجم الفرنسية الجديدة» دفاتر التحليل النصي، 18 (1976)، ص 7 ـ 53.

4 ـ انظر: «ملاءمة مفهوم الانزياح في الأسلوبية» في مجلة الأسلوبية (1969: 34 ـ 35) و J. M. Klinkenberg، «مفهوما الانزياح والخطاب الشعري»، في أعمال المؤتمر الدولي السابع لعلم الجمال، بخارست، أكاديمية جمهورية رومانيا الاشتراكية، 1979، ص 43 ـ 48.

5 ـ علم نفس الأساليب، 1959، ص 2.

6 ـ الترجمة التي يقدمها جان ستاروبنسكي J. Starabinski «باعتبارها السبيل الوحيد المتبقي» (انظر سبيترز 1970 :9).

** نسبة إلى ـ لويس فيليب ـ الروائي المذكور قبل أسطر؛ وهو كاتب فرنسي (1874 ـ 1909م) بدأ بكتابة الشعر متأثرا بالرمزيين ثم اشتهر بأعماله الروائية المفعمة بذكريات حياته المتواضعة باعتبار أنه كان عاملا أشهر أعماله الروائية، الأم والولد La mére et L'enfant (1900م)، وبوبو المونبرناسي Bubu de montparnasse (1901م)، وماري دوناديو Marie Donadieu (1904م)، وقد كان واحدا من أساتذة تيار الأدب «الشعبي».

7 ـ انظر في هذه المسألة جان مورو Jean Mou-rot «أسلوبية المقاصد، وأسلوبية الوقائع» في دفاتير الجمعية العالمية للدراسات الفرنسية، 16 (1974م)، ص 71 ـ 79..

8 ـ إن هذه الثغرة في التعريف السياقي للحدث الأسلوبي هي انفتاح أولي على الأهمية التي سيوليها ريفاتير، في مرحلته الثانية، للتناصية (انظر الفصل المخصص للتناقصية في هذا الكتاب).

9 ـ عرض F. Hallyn = فيرناند هالين استخدام منهجية عبقرية، معتبرا أن ردود أفعال الطلاب هي قراء مثاليين تجريبيين («الأسلوبية وشرح النصوص»، مجلة اللغات الحية العدد XLI (1975)، ص 418 ـ 421).

10 ـ انظر على سبيل المثال لائحة المصادر والمراجع السنوية لمجلة «أسلوب Style» التي تهتم على الخصوص بالدراسات في المجال الإنجليزي.

* * *



بريخت والخطاب مساهمة في دراسة الاستدلال

رولان بارت

ترجمة:
د. منذر عياشي

١ - الخطاب الثالث

ب. ب. المسكين: هذا هو عنوان قصيدة بيرتولت بريخت. وكان قد كتبها في عام 1921م (أي عندما كان في الثالثة والعشرين). وهذه ليست الحروف الأولى للمجد، ولكنها الشخص مختزلا إلى حدين. فهذان الحرفان (وهما متكرران) يؤطران فراغا. وإن هذا الفراغ ليمثل نهاية عالم ألمانيا الفيمارينية. ومن هذا الفراغ ستنبثق (نحو عام 1928 وعام 1930) ماركسية بريخت. ولقد يعني هذا إذن أنه يوجد في عمل بريخت خطابان: خطاب يخص نهاية العالم (فوضوي). وهو يقوم على قول الهدم وإنتاجه، من غير نظر إلى ما سيأتي «بعد»، لأن «بعد» هي أيضا غير مرغوب فيها. وتنتمي إلى هذا الخطاب مسرحيات بريخت الأولى (بعل، طبول في الليل، في غابة المدن). ثم يأتي الخطاب الثاني، وهو خطاب أخروي: إنه يقيم نقدا

بهدف جعل قدر الاستلاب الاجتماعي يتوقف (أو يتوقف الاعتقاد بهذا القدر): إن ما هو سيء في هذا العالم (الحرب، الاستغلال) يمكن أن يعالج. وإن زمن الشفاء ليعد زمنا مدركا. وينتمي إلى هذا الخطاب كل عمل بريخت الذي جاء بعد أوبرا «كات سو».

وينقص خطاب ثالث: إنه الخطاب المنافح.. فعند بريخت لا توجد أية عقيدة ماركسية: ليس ثمة قوالب مسكوكة، ولا لجوء إلى كتاب مقدس. وإني لأرى أن ما حماه من هذا الخطر، بلا ريب، إنما هو الشكل المسرحي. ذلك لأننا في المسرح، كما في أي نص من النصوص، نجد أن أصل التعبير لا يمكن العثور عليه. فالتواطؤ مستحيل، والسادية كذلك، كما هو مستحيل التواطؤ بين الذات والمدلول (ينتج هذا التواطؤ الخطاب المتعصب) أو التواطؤ المدلس، أو التواطؤ بين العلامة والمرجع (فهذا التواطؤ ينتج الخطاب الدوغمائي). ولكن بريخت في هذه الدراسات لا يستسهل توقيع أصل خطابه مطلقا، ولا يضع ختم الإمبراطورية الماركسية. فلغته ليست مالا. وإن بريخت ليعد في الماركسية نفسها مبتدعا دائما. فهو يعيد إبداع الاستشهادات وينفذ إلى ما بين النص: إنه يفكر بروؤس أخرى، وأخرى تفكر في رأسه. وها هنا يكمن الفكر الحقيقي». فالفكر الحقيقي يعد أكثر أهمية من الفكر (المثالي) للحقيقة. وبقول آخر، فإن خطاب بريخت في الفكر الماركسي ليس خطاب راهب على الإطلاق.

2- الزلزلة

إن كل ما نقرأه ونسمعه، يغطينا كما لو أنه غطاء، وهو يحيط بنا ويغلفنا كما البيئة. وإنه ليمثِّل بهذا المجالَ المركزي. وأما هذا المجال المركزي، فهو معطى من معطيات عصرنا، وطبقتنا، ومهنتنا. ولذا، فهو «معطى» من معطيات ذواتنا. ومادام هذا هكذا، فإن زحزحة ما هو «معطى» لا يمكن أن يكون سوى نتيجة لزلزلة. وإن ما نحتاج إليه هو زلزلة الكتلة المتوازنة للكلام، وتمزيق الغطاء، وإزعاج نظام ربط الجمل، وتهشيم بنى اللغة (إن كل بنية هي تشييد للمستويات). وقد كان عمل بريخت يهدف إلى إنشاء ممارسة للزلزلة (وليس للتخريب. فالزلزلة أكثر واقعية بكثير من التخريب). ولذا، فقد كان الفن النقدي هو الذي يفتح أزمة، وهو الذي يمزق، ويشقق الغطاء، ويفسخ قشرة اللغات. وهو الذي يفك زفت المجال المركزي ويميعه. إنه فن ملحمي، يبطل نسيج الكلام، ويبعد التمثل من غير أن يلغيه.

ما عساه يكون إذن هذا الإبعاد، وهذا الإبطال الذي يثير الزلزلة البريختية؟ إنه فقط قراءة تفصل العلامة عن أثرها. فهل تعرفون ما هو الدبوس الياباني؟ إنه دبوس للخياطة، رأسه مزين بجلجل صغير لا يمكن أن ينسى في الثياب التي تمت صنعا. وإن بريخت إذ يعيد صنع المجال المركزي، فإنه يترك فيه هذا النوع من الدبابيس، كما يترك فيه علامات مزودة بوجبة مقعقعة. وهكذا، فنحن عندما نسمع اللغة، لن ننسى أبدا من أين تأتي، وكيف صنعت: إن الزلزلة إعادة إنتاج، وهي ليست محاكاة، ولكنها إنتاج منفصل، ومنزاح، ويثير صخبا.

إن نأخذ إذن عن بريخت علم الزلازل، فهذا أفضل من أن نأخذ عنه علم الإشارة. فما هو الزلزال بنيويا؟ ثمة لحظة يصعب الاحتفاظ بها (وهذا منافر لفكرة البنية نفسها). إن بريخت لا يريد أن نقع تحت

غطاء آخر، ومن طبيعة لغوية أخرى. فعنده لا يوجد بطل إيجابي (البطل الإيجابي بطل أحدب على الدوام)، كما لا توجد ممارسة هيستيرية للزلزلة. فالزلزلة تكون واضحة وخفية (بما لهذه الكلمة من معنيين)، وسريعة، ومتكررة عند الاقتضاء، ولكنها لن تكون مستقرة على الإطلاق (إنها ليست مسرحا للتمرد، ولا توجد آلة عظمى معارضة). ونضرب مثلا: إذا كان يوجد حقل مدفون تحت غطاء المجال المركزي اليومي، فذلك يتمثل في العلاقات الطبقية. وإذا كان هذا هكذا، فإن بريخت لا يقلبها (فليس هذا الدور هو الذي يعطيه للدراما التي يقيمها. وعلى كل كيف يمكن للخطاب أن يقلب هذه العلاقات؟)، ولكنه يطبعها بالزلزلة، ويعلق فيها دبوسا مجلجلا. ومثال ذلك حالة السكر عند برونتيلا: إنها تمزق عابر ومتكرر، ومفروضة على القراءة الاجتماعية لكبار الملاك. ولذا، فإن بريخت، على العكس من كثير من المشاهد المسرحية والسينمائية البرجوازية، لا يعالج حالة السكر لذاتها (ملل أعرج من مشاهد السكيرين). فهذه الحالة لم تكن قط عنده سوى عامل يغير العلاقة، وهو في النتيجة يعطيها للقراءة (قد لا يكون ممكنا بالنسبة إلى العلاقة أن تقرأ إلا استبطانا في مكان ما، ونقطة ما، مهما كانت بعيدة، ومهما كانت دقيقة، وذلك عندما تتحرك هذه العلاقة). فكم تظهر، إلى جانب هذه المعالجة الدقيقة جدا (لأنها محصورة في إطارها الاقتصادي الضيق) معالجات ساخرة لأفلام كثيرة عن «المخدرات»! فبحجة أنها دون المستوى، نجد أن المخدر «في ذاته» هو الذي يقدم، وتقدم سيئاته، وتأثيراته، ونشوته، وأسلوبه، و«وصفاته». بينما لا تقدم وظائفه: فهل تسمح الزلزلة أن نقرأ بشكل نقدي بعض الصور المفترض أنها «طبيعية» للعلاقات الإنسانية؟ ثم أين زلزلة القراءة؟

3 ـ التكرار ببطء

يعطي بريخت في كتاباته حول السياسة، تمرينا عن القراءة. إنه يضع أمامنا خطابا نازيا لـ(هيس)، ويقترح قواعد قراءة حقيقية لمثل هذا النوع من الكتابة.

وهكذا يضع بريخت نفسه في صف أولئك الذين يعطون التمارين، ويقومون بالضبط. فهؤلاء لا يضعون اللوائح، ولكنهم يعطون أدوات منضبطة بغية الوصول إلى غاية. وإننا لنرى أن ساد قد أعطى، بالطريقة نفسها، قواعد اللذة (لقد فرضت جوليت على الكونتيسة دونيس تمرينا حقيقيا)، كما أعطى فوريه قواعد السعادة، ولوايولا قواعد التواصل الرباني. وإذا تأملنا فسنجد أن القواعد التي يعلمها بريخت، تهدف إلى إنشاء حقيقة الكتابة: ليس حقيقتها المتيافيزيقية (أو الفلسفية)، ولكن حقيقتها التاريخية0 حقيقة الكتابة الحكومية في بلد فاشي. وهذه «حقيقة ـ فعل»، و«حقيقة ـ مُنْتَجة» وليست حقيقة مزعومة.

يتطلع التمرين إلى إشباع الكتابة الكاذبة بإدخال التتمة النقدية بين جملها. فهي التي تعيد كل واحدة منها إلى الرشد: «إنه لحق مشروع أن يكونوا فخورين بروح التضحية». هكذا بدأ هيس بفخامة باسم «ألمانيا». ولقد أتم بريخت ببطء قائلا: «إنهم فخورون بكرم هؤلاء المالكين الذين ضحوا قليلا بما ضحاه لهم الذين لا يملكون..». إن كل جملة هي جملة مقلوبة

لأنها جملة مُتممة. فالنقد لا يقطع، ولا يحذف، ولكنه يضيف.

ولكي يصار إلى إنتاج التتمة الحقيقية، فإن بريخت ينصح بتكرار المكتوب والتمرين ببطء. فالنقد إنما يتم إنتاجا، بادىء ذي بدء، بنوع من السرية. فما هو مقروء، هو النص لذاته وليس بذاته. وإن الصوت الخفيض هو ذلك الصوت الذي يخصني. إنه صوت تأملي (وهو شبقي في بعض الأحيان)، ومنتج للمعقول. وهذا الصوت هو الصوت الأصلي للقراءة. ومن هنا، فإن تكرار التمرين يعني (أي قراءة المكتوب مرات عديدة) تحرير «تتماته» شيئا فشيئا. وهكذا، فإن الهيكو يكافىء شعاره الموجز بالتكرار: القصيدة القصيرة ترتل ثلاث مرات في الأصداء. وتكون هذه الممارسة مقننة جيدا إلى درجة يحمل فيها مدى التتمات (طول الرنين) اسما: هذا الاسم هو الهيبيكي. بينما يحمل مطلق العلاقات التي حررها التكرار اسم الأوستسوري.

وإنه لما يثير الدهشة، ويقع على حدود المحتمل من التناقض، هو أن هذه الممارسة المصفاة، والمتصلة اتصالا وثيقا بشبق النص، كان بريخت قد طبقها على قراءة نص مقيت. وإن هدم الخطاب المشوه قد تم هنا تبعا للتقنية عاشقة. فالهدم لا يستنفر الأسلحة الاختزالية التي تعيد إلى الرشد، ولكنه يستنفر بالأحرى الملاحظة، والإسهاب، ورقة السلف لوظيفة الأدب العظمى، تماما كما لو أنه لا يوجد الثأر الدقيق للعلم الماركسي (ذلك العلم الذي يعرف واقع الخطابات الفاشية) من جهة، ولا كياسات رجل الأدب من جهة أخرى، ولكن كما لو أنه كان من الطبيعي أن يلتذ المرء بالحقيقة، أو تماما كما لو أن لنا الحق البسيط جدا، الحق غير الأخلاقي في إخضاع المكتوب البرجوازي إلى نقد تصوغه تقانات القراءة لماض برجوازي معين. ويمكننا أن نتساءل بالفعل من أين يأتي نقد الخطاب البرجوازي إن لم يكن من هذا الخطاب نفسه؟ لقد ظل الاستدلال إلى هنا من غير بديل.

4- التسلسل

يقول بريخت: لأن المخاوف تتسلسل، فإنها تخلق وهما بالحقيقة. ومن هنا، يمكن لخطاب هيس أن يبدو حقيقيا، لأنه خطاب متسلسل. ولذا، فإن بريخت يهاجم التسلسل، ويهاجم الخطاب المتسلسل (لنحتفظ بلعبة الكلمات). فالمنطق الكاذب للخطاب ـ الروابط، التحولات، غطاء الفصاحة، استمرار الكلام ـ يحتوي على نوع من أنواع القوة، ويولد وهما بالاطمئنان. فالخطاب لا ينهدم، ويظل منتصرا. وإذا كان ذلك، فإن الهجوم الأول سيتجه إذن إلى تفكيكه: تفتيته. فالمكتوب المضلل يعد فعلا سجاليا. وإن «كشف الحجاب» لا يعني كثيرا سحب الحجاب، ولكنه يعني تقطيعه. ونحن، مع الحجاب، لا نعلق عادة إلا على صورة ما يخفيه ويواريه. بيد أن المعنى الآخر للصورة، مهم جدا أيضا: المغطى، المنظم، المتتابع. فالهجوم على الخطاب الكاذب يعني فصل النسيج، ووضع الحجاب في ثنيات متكسرة.

يعد نقد المضمون (وهو مطبق هنا على الخطاب) من الثوابت عند بريخت. وإن واحدة من أولى مسرحياته، وهي «في غابة المدن» لاتزال تبدو بالنسبة إلى كثير من المعلقين لغزا. والسبب لأن اثنين من الممثلين يستسلمان فيها لمباراة غير مفهومة. ليس على صعيد كل طارىء من

الطوارىء، ولكن على صعيد المجموع، أي تبعا لقراءة متصلة. ولقد أصبح مسرح بريخت، منذ هذه اللحظة، سلسلة (وليس نتائج) من الأجزاء المتقطعة، والمحرومة مما يسمى في الموسيقى التأثير الزغراني (يأتي هذا التأثير من التصميم النهائي لسلسلة موسيقية تعطيه معناه بأثر رجعي). ولذا، فإن انقطاع الخطاب يمنع المعنى الأخير من «الانطلاق»: الإنتاج النقدي لا ينتظر. فهو يريد لنفسه أن يكون فوريا، ومتكررا. وهذا هو تعرف المسرح الملحمي نفسه كما يراه بريخت. فالملحمي هو ما يقطع (يقص) الحجاب، ويفتت خشب العودة إلى الرشد (انظر مقدمة ماهاغوني).

5 ـ المثل السائر

ليس مدح المقطع (المشهد الذي يأتي «لذاته») هو مدح المثل السائر. وليس المثل السائر المقطع. والسبب، لأن المثل السائر عموما يعد منطلقا لاستدلال ضمني، وحلا لمضمون يتطور خفية في داخل نص الحكمة التي تسكن القارىء. ثم بعد ذلك، لأن المقطع عند بريخت لا يكون تعميما على الإطلاق، ولا «موجزا»، ولا «منضبا». بل يستطيع أن يكون رخوا، ومقيدا، ومليئا بإمكانات الحدوث، والتخصيصات والمعطيات الجدلية. بينما المثل السائر، فيمثل عبارة منها نستخلق التاريخ: وما يبقى، فهو خدعة «الطبيعة».

ولقد نشأت عن هذا المراقبة الدائمة التي كان يمارسها بريخت على المثل السائر. ويمكن القول إن الإيروس مدانة، لأن المثل السائر لغتها «الطبيعية» («في كل مكان نقف فيه على فضائل عظمى، يمكن أن نكون متأكدين بأن ثمة شيئا معوجا»).

وكذلك الحال بالنسبة إلى الأعراف الكبرى. ذلك أنها تستند إلى حقائق وعظية: «من يقوم بالخطوة الأولى عليه أن يقوم بالثانية»: فمن يقول هذا وبهذا الشكل؟ إنها الشرعة الثقافية. وإن الخطأ المنطقي فيها ليعد خطأ فاحشا، ذلك أن من يقوم بالخطوة الأولى يجب أن لا يقوم بالخطوة الثانية. ولذا، فإن تحطيم العرف يعني أول ما يعني تحطيم المثل السائر، والصيغ المسكوكة: اكتشفوا الخطأ بالنظر إلى القاعدة، واكتشفوا التسلسل بالنظر إلى المثل السائر، واكتشفوا التاريخ بالنظر إلى الطبيعة.

6 ـ الكناية

يتكلم هيس في خطابه عن ألمانيا بلا توقف. ولكن ألمانيا هنا ليست شيئا آخر سوى المالكين الألمان. وكل شيء يعطى من أجل الحزب. فالعلاقة المجازية علاقة كلانية: إنها علاقة القوة. «الكل من أجل الحزب» (الجزء . متر). ويريد هذا الشرط الكنائي أن يقول: حزب (جزء) ضد حزب (جزء) آخر، والمالكين ضد ما تبقى من ألمانيا. فالمسند «ألمانيا» يصبح المسند إليه «الألمان»: وإنه لينتج عن هذا انقلاب منطقي.

فكيف يمكن مجاهدة الكناية؟ وكيف يمكن على مستوى الخطاب رد الكل إلى أجزائه، وكيف يمكن فك الاسم المتعسف؟ هنا، ثمة قضية بريختية جدا. فردة الاسم في المسرح، تعد أمرا سهلا. ذلك لأنه ليس هناك شيء يعرض فيه بالقوة غير الأجساد. فهل يجب أن نتكلم عن الشعب في المسرح (لأن هذه الكلمة يمكنها أن تكون كنائية، وهي بالتالي تولد التعسف)؟ أعتقد أننا نحتاج إلى تقسيم المفهوم: إذا عدنا إلى "Lucullus"، فسنجد

أن كلمة الشعب تمثل اجتماع «فلاح»، وعبد، ومعلم مدرسة، وبائعة سمك، وفران، ومومس. وإن بريخت ليقول في مكان ما إن العقل لم يكن قط إلا ما يفكر به مجموع البشر العقلاء: يرتد المفهوم (وهو تعسفي دائما) إلى جمع من الأجساد التاريخية. فالتسمية - أو التسمية غير المتعينة - لأنها مدمرة للغاية تصعب الإحاطة بها. وإنه لمن المغري تبرئة قضية ما، وإيجاد عذر للأنظار من أخطاء وزلات ارتكبوها، وذلك بفصل سمو الاسم عن حماقات الفاعلين. ولقد كتب بيرديف في مرة من المرات إعلانا عنوانه: «كرامة المسيحية ودناءة المسيحيين». آه، لو كان بالإمكان أن ننقي على هذا النحو الخطاب الماركسي من دوغمائية الماركسيين، وثورة الجنون من الثوريين، وأن ننقي بشكل عام فكرة العصاب من أنصارها. ولكن عبثا فعل هذا. فالخطاب السياسي كنائي في أساسه. والسبب لأنه لا يستطيع أن يقوم إلا على قوة اللغة. وإن هذه القوة لهي الكناية نفسها. وهكذا تعود في الخطاب الصورة الدينية الرئيسة. إنها صورة العدوى، والخطيئة، والترهيب. ولقد نرى في كل هذا خضوع الجزء للكل، ولا توجد أي نظرية لاهوتية تستطيع أن تعترف بأن الإيمان ليس شيئا آخر سوى مجموع الناس الذين يعتقدون. ومن هنا، يعد بريخت، من منظور التقاليد الماركسية، مهرطقا كبيرا، فهو يقاوم كل الكنايات. إذ يوجد عند بريخت نوع من الفردانية: يمثل «الشعب» مجموعة من الأفراد جمعت فوق المسرح. فالبرجوازية تتمثل ها هنا في مالك من الملاك، وهناك في ثري من الأثرياء، إلى آخره. وإن المسرح ليجبر على فك الاسم. وإني لأتصور بعض المنظرين وقد شملهم مع الزمن القرف من الأسماء، ومع ذلك، فهم لا يستسلمون للتوجه في رفض أي لغة. ولهذا، فإني أتصور إذن ذلك الوريث البريختي وهو يرفض خطاباته الماضية مقررا أن لا يكتب سوى الروايات.

7- العلامة

أجل، إن مسرح بريخت هو مسرح العلامة. ولكن إذا أردنا أن نفهم ما عساه تكون هذه العلاماتية، أو أن نفهم بشكل أكثر عمقا ما عساه يكون علم الزلازل، فيجب أن نتذكر دائما بأن أصالة العلامة عند بريخت تكمن في كونها تقرأ مرتين. إن ما يعطينا بريخت لكي نقرأه هو نظرة القارىء، وليس موضوع قراءته مباشرة. والسبب لأن هذا الموضوع لا يصلنا إلا عن طريق الفعل العقلي (الفعل المستلب) للقارىء الأول الذي يكون مسبقا فوق المسرح. والمثل الأفضل لهذه «الدورة»، لن أستعيره، على النقيض من ذلك، من بريخت، ولكن من تجربتي الشخصية (يعد المنسوخ بسهولة أكثر مثالية من الأصل. ويمكن لنسخه من بريخت أن تكون أكثر بريختية من بريخت).

ها هو إذن «مشهد من الشارع» الذي كنت فيه المشاهد: يكون شاطىء طنجة الكبير، في الصيف، خاضعا لحراسة مشددة، ويمنع في هذا الشاطىء نزع الثياب، وليس ذلك عفة من غير ريب، ولكن ذلك بالأحرى لإرغام السابحين على استعمال البيوت الفلاحية التي ترتصف على طول المنتزه. فيظل بذلك محفوظا للبرجوازيين والسياح. وقد كان هناك في المنتزه مراهق، وحيد، حزين وكئيب (وهذه إشارة بالنسبة إلي، وأوافق أن مبعثها قراءة بسيطة، بيد أنها لم تزل غير

بريخيتة بعد). يتسكع. وبينما هو كذلك، التقاه شرطي (تقريبا، لا يقل عنه اتساخا)، وأجال الطرف فيه. وإني لا أرى النظرة، أراها وقد وصلت، ثم توقفت عند الحذاء. وإذ ذاك أصدر الشرطي أمرا إلى الصبي لكي يغادر الشاطىء سريعا.

يحتوي هذا المشهد تعليقين. أما الأول، فيأخذ على عاتقه النقمة التي يبعثها فينا تجنيد الشاطىء، والخضوع المغم للصبي الشاب، وقسرية الشرطة، والتمييز العنصري للمال، والنظام المغربي. غير أن هذا التعليق، لن يكون تعليق بريخت (ولكن سيكون هذا، بكل تأكيد، هو رد فعله). وأما الثاني، فسيقيم اللعب المرآوي للعلامات. ويتضمن بداية أن في ثياب الصبي، ثمة سمة تمثل علامة رئيسة على البؤس: الحذاء. وهنا تنفجر العلامة الاجتماعية بكل عنفها (لقد كان قديما عندنا، في الزمن الذي كان يوجد فيه فقر، أسطورة الحذاء المفتول: إذا كان المثقف، كما السمك، يتعفن رأسا، فإن الفقير يتعفن أقداما. ولهذا، فإن فورييه، عندما أراد أن يقلب النظام المتحضر، تصور جسدا لإسكافي يلتهب). فالنقطة القصوى للبؤس في الحذاء، تتجلى في الحذاء المطاطي القديم، عندما يكون بلا رباط، ويكون عنقه منحنيا تحت كعبه. وهذه بالتحديد هي لوحة صبينا الشاب. ولكن ما يسجله هذا التعليق الثاني هو، على وجه الخصوص، ما سيقرأه الشرطي نفسه. فعندما هبط ببصره على طول الجسد، ولاحظ الحذاء القديم المقزز، فجأة، وبقفزة استبدالية فعلية، صنف البائس في طبقة المطرودين: إننا نفهم أنه فهم - ونعلم لماذا فهم. غير أن اللعبة، ربما لا تقف عند هذا الحد. فالشرطي نفسه لا يقل انحناء تقريبا عن ضحيته. ما عدا الحذاء تحديدا: إنه حذاء مدور، ولامع، ومتين، وقديم الدرجة، ككل أحذية الشرطة. فها نحن منذ هذه اللحظة، نقرأ استلابين في نظرة (هذا وضع موجز في مشهد من إحدى مسرحيات سارتر المجهولة، نيكراسوف).

أن نكون خارجا، فالأمر ليس بسيطا: إنه يؤسس نقدا جدليا (وليس مانويا). «فالحقيقة - الفعل»، إنما تكون في إيقاظ الصبي، ولكنها تكون أيضا في إيقاظ الشرطي.

8 - اللذة

يجب على المسرح أن يبعث اللذة. ولقد قال بريخت هذا ألف مرة: لا تنفي المهمات النقدية اللذة (تصفية، تنظير، إخراج).

إن اللذة عند بريخت لذة حسية على وجه الخصوص. ولا وجود فيها لأي شيء تهتكي. وهي شفهية أكثر مما هي جنسية. وإنها لتمثل «العيش - الهني» (أكثر مما تمثل «العيش - الجيد»)، و«الأكل - المشبع»، ليس بالمعنى الفرنسي، ولكن بالمعنى الريفي، والغابي، والبافاروا (طبق بارد من الشوكولا والزبدة. «متر»). وإذا تأملنا فسنرى أن الطعام موجود في معظم مسرحيات بريخت (علينا أن نلاحظ أن الطعام يوجد على منعطف الحاجة والرغبة. ولقد يعني هذا أنه يشكل بالتناوب موضوعا واقعيا وموضوعا طوباويا). وإذا أخذنا البطل البريختي الأكثر تعقيدا (ولا يمثل هذا «بطلا» على الإطلاق) وليكن غاليليه، فسنجد أنه رجل شهواني. فهو إذ تنازل عن كل شيء، وقف وحيدا في عمق المسرح، يأكل الوز والعدس، ومع ذلك فقد كانت كتبه أمامنا محزومة بعصبية، وعلى أهبة أن تعبر

الحدود لتنشر الفكر العلمي، والمضاد للاهوت.

لا تتعارض الحسية عند بريخت مع النزعة العقلانية. فثمة دورة تذهب من الواحدة إلى الأخرى: «من أجل أن أحظى بفكرة قوية، فإني أعطي أي امرأة، أو تقريبا أي امرأة. إذ إن وجود الأفكار أقل من وجود النساء. وإن السياسة لا تعد أمرا حسنا إلا عندما توجد أفكار حسنة (أليست الأزمنة الميتة أزمنة مملة هي الأخرى!)...».

إن المبدأ الجدلي متعة. وإن هذا ليعني إذن أنه من الممكن أن نتصور ثقافة للذة تصورا ثوريا. ذلك لأن تعلم «الذوق» يمثل أمرا تقدميا. وقد كان بول فلاسوف، وهو ابن البحر المناضل، مختلفا بهذا عن أبيه (على نحو ما كانت أمه تقول): إنه يقرأ الكتب، وهو لا يستطيب الشوربة. ولقد لخص بريخت في «مقترحات من أجل السلام» (1954) برنامج مدرسة جمالية: يجب أن تكون الأشياء المألوفة (الأدوات المنزلية) أمكنة للجمال. وإنه لمن الجائز أن يسترجع المرء أساليب قديمة (لا توجد أي جائزة تقدمية للفرش الحديث). وبقول آخر، فإن الجماليات تستغرق في فن العيش: «تساهم كل الفنون في فن أعظم منها كلها: إنه فن العيش». وإن هذا ليستلزم إذن أن تصنع لوحات بنسبة أقل من الفرش، والأغطية، والثياب التي جمعت كل سوق الفنون المحضة ولقد يعني هذا أن مستقبل الفن الاشتراكي لن يكون عمل الدال (إلا بصفة لعب إنتاجي). فالسيجار مثلا يمثل شعارا رأسماليا، ليكن هذا. ولكن ماذا لو أنه يبعث على اللذة. فهل يجب أن نكف عن تدخينه، وأن ندخل في كناية الخطأ الاجتماعي، وأن نرفض تعريض أنفسنا لخطر العلامة؟ إن الأمر لن يكون جدليا إذا فكرنا بهذا: إن هذا سيعني رمي الطفل وماء المغطس معا. وإن واحدة من مهمات التاريخ النقدي لتتجلى تحديدا في صنع تعددية الشيء، وفي عزل لذة العلامة. ولكي يكون ذلك كذلك، يجب إلغاء العقوبة عن الشيء (وهذا لا يعني إلغاء رمزيته)، كما يجب إحداث زلزلة في العلامة، فتسقط كما لو أنها جلد ميت. وهذه الزلزلة إن هي إلا ثمرة من ثمار الحرية الجدلية: أي تلك التي تحكم على كل شيء بمصطلحات الواقع، وتأخذ العلامات معا بوصفها مديرة للتحليل والألعاب، وليس بوصفها قوانين على الإطلاق.

مقاربات منهجية في الفصل بين مفهومي

السلطة والتسلط

د. علي وطفة
جامعة الكويت - كلية التربية

تشكل المفاهيم الأحجار الأساسية التي يوظفها العلم في بناء نسيج المعرفة الإنسانية، ومن هذا المنطلق فإن البناء العلمي الرصين يستمد أصالته وجماله من درجة وضوح المفاهيم التي يتأسس عليها، وذلك لأن المفاهيم المصقولة تشكل منطق الجمال والقوة في كل بناء معرفي أصيل.

وانطلاقا من هذه المنهجية العلمية، يتصدى بحثنا لمعالجة مفهومين من أكثر مفاهيم المعرفة الإنسانية أهمية وخطورة وهما مفهوما السلطة والتسلط، حيث تهدف دراستنا المتواضعة هذه إلى استجلاء أبعاد هذين المفهومين وإلى الفصل بين دائريتهما بصورة يستقيم فيها للنسيج المعرفي في هذه القضية شرطا القوة والجمال.

وتبرز إشكالية الدراسة الحالية في الغموض الكبير الذي يلف بالمفهومين، فكل منهما يطوف في مستنقع من المفاهيم المرادفة والمتداخلة هذا من جهة ، ويأخذ التداخل بين المفهومين طابع إشكالية علمية ومعرفية تتميز بطابع الأهمية والخصوصية من جهة أخرى. وتبرز أهمية هذه الإشكالية فيما كرسه الفكر الإنساني من فعاليات وطاقة لمعالجتها وذلك نظرا لأهمية هذه المسألة المتنامية في قلب الصيرورات الاجتماعية والتاريخية للمجتمع الإنساني.

وتأسيسا على الصورة الإشكالية المطروحة تشكل عملية الفصل بين مفهومي السلطة والتسلط، وفيما يقاربهما من مفاهيم المهمة الأساسية لبحثنا

المتواضع. ويأتي هذا الجهد لبناء صورة علمية واضحة للمفهومين تماثل ما يشار إليه في اللغة المسجوعة بالتعريف الجامع المانع، الذي ينفصل فيه المفهوم من غيره من المفاهيم، وتصد عنه دلالات التداخل، ويستجمع في ذاته القدرة على تحديد مدلولاته والانفراد بموضوعه.

لقد أبلى مفكرو الإنسانية وفلاسفتها في التصدى لهذه الإشكالية، وذهبوا إلى الاعتقاد بأن الخط الفاصل بين مفهومي السلطة والتسلط،يشكل بدوره الحد الفاصل بين مفهومي الحرية والعبودية، بين مفهومي العدالة والظلم، ومفهومي الخير والشر والحق والباطل.

وقد عرفت الإنسانية جهودا سياسية وفكرية مستمرة للبحث عن سلطة لاتتحول إلى تسلط، وعن تنظيم إنساني واجتماعي يسعى إلى تحقيق العدالة، ولا يتحول إلى صورة العبودية والقهر، وفي هذه الصيغة التي تحقق التوازن بين الإنسان الذي يمتلك الحرية والدولة التي تمتلك السلطة، تبرز جهود: أفلاطون وجان جاك روسو وهوبس، وكوكبة من عمالقة المفكرين والمنظرين في تاريخ المعرفة والفلسفة الإنسانية.

هذا ويعد العقد الاجتماعي Du Contrat Social 1762 للمفكر الفرنسي جان جاك روسو Jean (1712-1778) jacques Rousseau، من أهم النظريات التي حاولت أن ترسم حدود سلطة لا تتحول الى تسلط وقهر، وصورة حرية لا تتحول إلى فوضى وعبثية جارفة (١).

وتتبدى هذه الإشكالية واضحة وصريحة في أعمال الفيلسوف الأمريكي جون ديوي John Dewey (1952-1859) زعيم النزعة البرغماتية الذي حاول أن يقدم تصورا لتوازن ديمقراطي ممكن بين حرية الفرد وسلطة الدولة. فالديمقراطية التي يسعى ديوي إلى تحقيقها تتمثل في هامش الحرية الذي تتيحه الدولة لأفرادها أو في مدى اشترك الأفراد في مصلحة الدولة كتعبير عن روح توازن بين حرية الفرد وسلطة الدولة أو المجتمع (2).

وأذا كانت هذه القضية قد وجدت عناية ملموسة في مدارات التأمل الفكري الخالص، فإن التأمل السوسيولوجي المعاصر يستجمع طاقته وينهض لمعالجة هذه القضايا في خضم الحياة الاجتماعية والتربوية المعاصرة، وما أكثر المحاولات الجارية في المجتمعات الغربية. ويكفينا هنا أن نشير إلى ظلال هذه السوسيولوجيا في الأبحاث العربية المعاصرة.

ففي أحد الأبحاث العربية التي أجريت عام 1972، على عينة قوامها ثمانون طالبا من طلاب الصف النهائي لقسم اللغات الأجنبية في كلية التربية في بغداد، عرض على الطلاب مجموعة من المفاهيم منها: السلطة والدين وحرية الإرادة، وذلك لتحديد تصورهم حول كل مفهوم من هذه المفاهيم. وقد أعلن 48,33٪ من الطلاب في الاختبار لأول مرة بأنهم لا يميزون بين السلطة والتسلط، فهما اسمان لحقيقة واحدة، تتمركز حول سلطان فئة من الناس تمارس التسلط بلا حدود عن طريق القسر والإكراه. بينما أعلن 30٪ بأن السلطة هي تفويض اجتماعي من المجتمع لبعض أفراده (محتوى ديمقراطي) وقد أعلن 7,21٪ عدم قدرتهم على تحديد أي موقف من السلطة القائمة، هل هي تسلط أم غير ذلك(3). وفي هذه النتائج تتضح سمات وملامح إشكالية البحث الذي نجريه حول مفهوم السلطة والتسلط وما ينطوي عليهما هذان المفهومان من أبعاد

تربوية واجتماعية.

ويترتب تأسيسا على هذه المقدمة الإشكالية أن نقدم محاولة للفصل بين مفهومي السلطة والتسلط من جهة وبين كل من هذين المفهومين وأبعادهما اللغوية المتنوعة من جهة أخرى. وتأتي هذه المحاولة في إطار توجه شامل لإعطاء هذين المفهومين صورهما العلمية وما ينطويان عليه من أبعاد لغوية مختلفة. وفي هذا السياق يترتب علينا أن نحدد مفهوم السلطة والتسلط في اللغة العربية التقليدية، وأن نحدد ملامح المفهومين في اللغات الأجنبية، ومن ثم أن نعمل على تقديم رؤية واضحة لإشكالية التداخل بينهما من جهة، وبين الأبعاد اللغوية المتداخلة مع كل من هذين المفهومين ، ولا سيما فيما يتعلق بمفهوم التسلط على وجه التحديد.

في مفهوم السلطة:

يدخل مفهوم السلطة بصورة واضحة في تقاليد اللغة العربية التقليدية. فالقواميس العربية تقدم لنا إشارات مقتضبة غامضة حول مفهوم السلطة وصورة أخرى أكثر اقتضابا فيما يترتب على هذا المفهوم من أبعاد الترادف والتجانس والتناظر التي تعبر عن اتجاهات هذا المفهوم وتجلياته المختلفة. ويضاف إلى ذلك أن هذه الإشارات على الرغم من اقتضابها وضبابيتها تأخذ طابع روح غريبة وغامضة بالنسبة للقارىء المعاصر الذي يحاول أن يبحث في بنية هذا المفهوم ويرصد مقوماته. وهذا من شأنه أن يدفع الباحث لتقصي حدود واتجاهات هذا المفهوم في اللغات الأجنبية التي تفيض بالأبحاث والدراسات حول بنية المفهوم ذاته.

السلطة في اللغة العربية:

ينطوي لسان العرب على تلميح خاطف غامض لمفهوم السلطة، حيث جاء فيه أن «السلاطة هي:
القهر، وقد سلطه الله فتسلط عليهم، والاسم من السلاطة سلطة بالضم (4). وتبدو لنا صورة هذا المفهوم التي يقدمها لسان العرب أن اللغة العربية المعجمية تركز على جانب التسلط في مفهوم السلطة، وتسدل الستار على تجليات هذا المفهوم ومعانيه المختلفة التي تبرز في اللغات العالمية المعاصرة.

جاء في قاموس الهادي لحسن سعيد الكرمي، وهو قاموس حديث نسبيا، أن السلطة: هي القدرة والملك (5). ويشير الفعل منها إلى التسلط ومنه: تسلط الأمير على البلاد حكمها وسيطر عليها، وتسلط القوي على الضعفاء: تغلب عليهم وقهرهم، وتسلط تمكن وتحكم، وسلط الله عليهم سلطانا جبارا: غلبه عليهم وجعل له عليهم السطوة والتقلب والقهر(6). ويلاحظ في هذا السياق أن الهادي لم يضف جديدا في تعريف هذا المفهوم، حيث أخذ مفهوم السلطة أيضا كما هو الحال في لسان العرب، بمعناه التسلطي المشحون بالعنف والجبروت والسطوة والتغلب. ويضاف إلى ما سبق أن اللغة العربية لم تقدم في بعدها المعجمي إشارات واضحة أو غامضة ربما إلى البعد التربوي لمفهوم السلطة.

وغني عن البيان أيضا أن تطور المفاهيم العلمية قد يتم بناء على صورة تطور معجي يمكن اللغة من احتواء التطورات الجارية لهذه المفاهيم في ميادين علمية إنسانية مختلفة. وهذا يشكل إمكانية لتجاوز مواطن الضعف والقصور الذي تشهده اللغة في المجال العلمي الخالص. ولكن اللغة العربية لم تشهد هذا التطور المعجمي الملحوظ الذي يستطيع أن يعطي هذه اللغة إمكانية تخطي جوانب النقص والقصور في بنية المفاهيم والتصورات المعجمية.

وفي ظل غياب هذا التطور الملموس في بنية مفهوم السلطة في اللغة العربية، يترتب على الباحث في هذا الميدان، أن ينطلق في بناء تصوراته السوسيولوجية، على أساس من تطور هذا المفهوم في اللغات الأجنبية، وفي سياق تطور الأبحاث والدراسات الجارية في هذا الميدان، حيث يأخذ مفهوم السلطة مكانة مركزية.

ويمكن الإشارة في هذا السيا ق إلى بعض المحاولات الجادة التي يقدمها بعض المفكرين، ولاسيما هذه التي حمل لواءها جميل صليبا في قاموسه الفلسفي كنموذج لمحاولات جادة في مجال تطوير المفاهيم الانسانية في اللغة العربية، حيث يحاول صليبا في معجمه الفلسفي هذا أن يقدم لنا تعريفا للسلطة على النحو التالي: السلطة في اللغة: هي القدرة والقوة على الشيء والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره. ويطلق مفهوم السلطة النفسية على الشخص الذي يستطيع فرض إرادته على الآخرين لقوة شخصيته، وثبات جنانه، وحسن إشارته، وسحر بيانه. أما السلطة الشرعية فهو مفهوم يطلق على السلطة المعترف بها في القانون كسلطة الحاكم والوالي والوالد والقائد(7). ويلاحظ في هذا السياق أيضا أن لغة صليبا بقيت متشبعة بالطابع اللغوي التقليدي، على غرار ما نراه في المعاجم التاريخية القديمة، وهذا قد يقلل من شأن هذه المحاولة، حيث تبرز الحاجة اليوم إلى تقديم صورة لهذا المفهوم، وغيره من المفاهيم، التي تحل طابع العصر الذي نعيش فيه وروح اللغة التي تسوده، هذه التي تخرج عن منطق السجع والطباق والموازنة.

ومن المحاولات الجادة أيضا، يمكن الإشارة إلى الموسوعة العربية العالمية، التي اشتملت على مفهوم أكثر جدة ومعاصرة للسلطة. جاء في هذه الموسوعة أن: السلطة في العلوم الاجتماعية تعني: قدرة أشخاص أو مجموعات على فرض إرادتهم على الآخرين، إذ يستطيع الأشخاص ذوو النفوذ، إنزال عقوبات، أو التهديد بها، على أولئك الذين لا يطيعون أوامرهم أو طلباتهم، وتكاد السلطة تكون موجودة في كل العلاقات الإنسانية (8).

ويلاحظ أيضا في هذا السياق أن الموسوعة العربية لم تستطع أن تخرج أيضا بمفهوم السلطة عن دلالات التسلط التي تتبدى في العقوبات والتهديد وتتجلى في غائيات الطاعة والخضوع والامتثال لقوة قادرة قاهرة. وهذا يعني بصورة عامة أن مفهوم السلطة مازال في اللغة العربية مشحونا بطابع العنف والقوة والسلبية إلى حد كبير، ويتأسس على ذلك أن التطور اللغوي للمفهوم لم يشهد حتى هذه المرحلة إضافات صميمية جديدة ترتبط بمفهوم السلطة ومشتقاته في صورته العربية.

وبعيدا عن دائرة التحولات الذاتية في اللغة العربية التي لم تشهد تطورا جوهريا لمفهوم السلطة، يفيض هذا المفهوم بمعان ودلالات مقتبسة ومترجمة ومتضاربة عن

لغات أجنبية متعددة. والمشكلة هي أن هذه الترجمات للمفهوم بقيت مبتورة الصلة بسياقها التاريخي والاجتماعي والمعجمي. فالمعجميون يرصدون المفاهيم اللغوية في اللغات الأجنبية ويقدمونها إلى خضم المفاهيم المعربة بصورة اعتباطية، تتنافى مع مقتضيات التنظيم والتعريب والتأصيل، حيث يستشعر القارىء والباحث مشقة كبيرة في امتلاك المعاني والدلالات التي تفيض بها هذه المفاهيم، ويصبح في حيرة من أمره حين يحاول استخدامها وتوظيفها علميا. وهذا يعني أن المفاهيم الإشكالية الكبرى تتحول في اللغة العربية إلى معضلات لغوية ودلالية، وذلك لغياب أسس التعريف العلمية المتبعة علميا في الاحتفاء بوفادة هذه المفاهيم وتوطينها في اللغة العربية. وبعبارة أخرى يمكن القول بإن المفاهيم الوافدة مازالت تشعر بالغربة، وأن هذه المفاهيم مثل: السلطة والثقافة والديمقراطية والحرية وغيره، مازالت تشكل جزرا منعزلة على هامش حياتنا الثقافية واللغوية. وليس لنا أن نستفيض في بحث هذه القضية ويكفي أن نلامس للتو ما يتعلق بإشكالية بحثنا حول مفهوم السلطة والتسلط. هذا ولم تستطع الصيغ المتنوعة المترجمة لمفهوم السلطة أن تتواءم في نسق متكامل يعطي للمفهوم صورته العلمية الواضحة.

ويمكن لنا في هذا المجال أن نسوق أمثلة عديدة تنبه إلى هذه الفوضى العلمية التي تنتاب مفهوم السلطة في ترجماته الأجنبية. جاء في الموسوعة الفلسفية المترجمة أن السلطة: مفهوم أخلاقي يشير إلى النفوذ المعترف به كليا لفرد، أو لنسق من وجهات النظر، أو لتنظيم، مستمد من خصائص معينة أو خدمات محددة (9). وفي هذا المفهوم الجديد نجد نغمة غربية تتصف بطابع الغموض وغياب الأسس العلمية لمفهوم يندرج في إطار موسوعي،ومع ذلك يلاحظ بأن مفهوم السلطة في هذه الترجمة يأخذ بالطابع الرمزي، وينفلت عقاله إلى حد ما من إسار الاستبداد والقهر الذي تضفيه اللغة العربية التقليدية لمفهوم السلطة.

يعرف أحمد زكي بدوي السلطة «بأنها القدرة على التأثير، وهي تأخذ طابعا شرعيا في إطار الحياة الاجتماعية، والسلطة هي القوة الطبيعية، أو الحق الشرعي في التصرف، أو إصدار الأوامر في مجتمع معين، ويرتبط هذا الشكل من القوة بمركز اجتماعي يقبله أعضاء المجتمع بوصفه شرعيا، ومن ثم يخضعون لتوجيهاته وأوامره وقراراته (10). ويلاحظ في هذا السياق أن تعريف بدوي يقدم رؤية جديدة لمفهوم السلطة، الذي بدأ مع هذا التعريف وغيره يخرج من عزلته التاريخية، حيث يرتبط هذا المفهوم عند بدوي بطابع الشرعية وروح الحياة الاجتماعية التي تتبدى في المركز الاجتماعي المشروع اجتماعيا.

مفهوم السلطة في اللغة الأجنبية

وغني عن البيان أن مفهوم التسلط، بأصوله التاريخية لا يأخذ صورة متألقة في اللغتين الانكليزية والفرنسية التقليدية القديمة. ولكن هذا المفهوم شهد تطورا ملحوظا مع تطور الأبحاث والدراسات الاجتماعية والتربوية الجارية في المجتمعات الأوروبية الغربية، ولا سيما في مجال اللغتين الفرنسية والإنكليزية، وبدأ هذا المفهوم يكتسب

أبعادا وطاقات جديدة، لم يعرفها في اللغة العربية.

لننظر الآن في صورة مفهوم السلطة ودلالاته في دائرة المعاجم الأجنبية. تعني السلطة بصورة عامة تفوقاً يمتلك عليه الفرد، ويمنحه القدرة على التأثير في الآخرين. وكلمة سلطة Autorite مشتقة من اللاتينية Auctor من كلمة Augescere وهي تعني الذي ينصح ويملك ويساعد ويتصرف وينمو (11).

ويقدم قاموس لاروس Larousse الفرنسي تعريفا لمفهوم السلطة يشتمل على أبعاد متنوعة وغامضة في آن واحد. فالسلطة Autorite كما وردت في هذا القاموس «هي الحق والقدرة على التحكم، واتخاذ الأوامر، وإخضاع الآخرين، ومثالها سلطة مدير المدرسة (12). ويتبدى لنا من خلال هذا التعريف أن مفهوم السلطة ينطوي على مفاهيم وقيم متنوعة، منها قيمة الحق، ومن ثم القدرة على التحكم، هذا بالإضافة إلى القدرة على إخضاع الآخرين، ومن ثم ينوه هذا القاموس إلى البعد التربوي للسلطة حيث يستأثر بمثال ينحصر في سلطة مدير المدرسة بوصفها سلطة تربوية.

يرى لالاند Andre' Leland أن السلطة قدرة شرعية أو قانونية وهي حق يعترف به الجميع ويعرفها في قاموسه الفلسفي Vocabulaire de philosophie أنها التفوق أو النفوذ الشخصي والذي بموجبه يتم التسليم والخضوع والاحترام لحكم الآخر وإرادته ومشاعره، وفي هذا السياق يلاحظ وجود عنصر سيكولوجي قوامه الحق في اتخاذ القرار وفي تدبير القيادة (13).

تشير السلطة التربوية كما يبين ميالاريه كاستون Mialaret Coston إلى علاقات النفوذ القائمة بين المعلمين والمتعلمين، والسلطة تشكل جانبا حيويا في العملية التربوية، فلا يوجد هناك أبدا فعل تربوي من غير سلطة معترف بها من قبل المتربي، فالمربي يمارس السلطة على المتربي، ولكن هذه السلطة يمكن أن يمارسها بطرق مختلفة بتنوع شخصيات المربين (14).

ويتوجب علينا عندما نبحث في السلطة أن لا ننظر فحسب إلى من يوجهها بل إلى هؤلاء الذين يخضعون لها ومنها يستفيدون، وفي هذا الخصوص يقول باري Baires في كتابه عدو القوانين L'ennemie des lois السلطة هي «علاقة بين كائنين ولا يمكن أن يعترف بضرورتها إلا هؤلاء الذين يخضعون لها».

السلطة والنفوذ: ويشكل التداخل بين مفهومي السلطة والنفوذ جانبا من الإشكالية اللغوية لمفهوم السلطة بصورة عامة. وإذا كانت السلطة Autorite هي القدرة على الإخضاع، في صيغتها الأدبية، فإن التداخل مع مفهوم النفوذ Pouvoir يصبح أمرا لا مفر منه. ويمكن الفصل بينهما على أساس أن السلطة هي القوة الشرعية، بينما النفوذ هو الاستطاعة والقدرة على التأثير، فالسلطة تنطوي دائما على تعبير أخلاقي، بينما يفتقر إلى ذلك مفهوم النفوذ. فالسلطة هي نفوذ مشروع، بينما قد يكون النفوذ سلطة غير مشروعة، وهو في نهاية الأمر القدرة على اتخاذ فعل وإنتاج أثر ما ومنها نفوذ القانون (15).

في مفهوم التسلط:

تفيض اللغة العربية والأجنبية بمفردات التسلط ومظاهره، وحسبنا في هذه المقالة أن

نقدم محاولة في مجال اللغة العربية، يستقيم لنا معها استخدام منظومة من المفاهيم المتداخلة مع مفهوم التسلط بصورة اعتباطية. ومن يستقرىء العربية يجد فيها مدا لا حدود له من الكلمات والمفردات التي تشير إلى التسلط الذي نأخذه في هذه المقالة كمحور مركزي تدور حوله منظومة من المفاهيم الفرعية والثانوية التي تعبر عنه وتدخل في مكوناته.

تضج اللغة العربية بمفاهيم القسر والشدة: مثل: الاضطهاد، والتعصب، العدوان، والتشدد، والعنف، والتغالب، والعدوان، والإرهاب، والقهر، والعبودية، والإكراه، والتسلط، والاستبدال (16). وفي المستوى التربوي تتعدد المفاهيم التي تشير إلى ظاهرة استخدام القوة والقسر حيث يجد الباحث نفسه إزاء مفردات عديدة متداخلة جدا في وصف ظاهرة العنف والتطرف في توظيف السلطة . ومن هذه الكلمات على سبيل المثال وليس الحصر يشار إلى : العنف التربوي، القمع التربوي، الإرهاب التربوي، التسلط التربوي، الإكراه التربوي، الاضطهاد التربوي، الاستلاب التربوي، القهر التربوي، وهناك كلمات أخرى عديدة توظف من أجل هذه الغاية نفسها (17). من حيث المبدأ يصلح أي مفهوم من المفاهيم السابقة ليوظف مكان الآخر فالخط الفاصل بين هذه المفاهيم لا يرى بالعين المجردة وقد يكون هناك من الحدود التي لا تكتشف إلا بالمجهر.

هذه المفاهيم يمكن أن تشكل أبعادا حقيقية لمفهوم التسلط فهي كلمات ومفردات وتعابير تعبر عن التسلط والقهر. ومن أجل أن نكون موضوعيين في تناولنا لهذه المفاهيم يمكن أن نقول بإن أياً منها يمكن أن يوظف عمليا في مكان الآخر ولاسيما مثل كلمات: القمع العدوان الإرهاب التسلط والعنف. فهذه الكلمات تستخدم في مستوى واحد تقريبا. ولا نعتقد بوجود محاولات سوسيولوجية عربية أو محاولات لغوية متطورة للفصل بين هذه المفاهيم.

وإذا كنا نرى في سياق عملنا على مفهوم التسلط، ونجعل منه جذعا لهذه المفاهيم التي ننظر إليها، بوصفها امتدادا لمفهوم التسلط فإننا بذلك ننطلق من الأهمية المركزية لمفهوم السلطة، ومدى التقارب بين مفهومي السلطة والتسلط. وخيارنا هذا يبقى مفتوحا للحوار والمناقشة، وفي كل الأحوال فإن هذا التصنيف يبقى مشروعا وشرعيا، في إطار دراستنا الحالية، حول مفهوم السلطة والتسلط. فالتحديد المنهجي هو تقديم صورة منظمة ذهنيا ونظريا لمجموعة من المظاهر المتداخلة. فالكلمات هي طريقة ساحرة لصنع العالم وإعادة صنعه من جديد، وهذا يعني أن اللغة تتيح لنا بمرونتها أن نعيد بناء العالم وتوصيفه، وذلك عندما نبحث له عن مفاهيم أكثر توازنا وتكيفا ومرونة. من هذا المنطلق نعمل على إعادة بناء هذه المفاهيم انطلاقا من مفهوم التسلط بوصفه مفهوما مركزيا تدور حوله مفاهيم: الإرهاب والعدوان والإكراه والقمع بوصفها مفاهيم فرعية أو بديلة على الأقل في حال غياب مفهوم التسلط.

فمفاهيم العدوان والقهر والإرهاب والاعتداء والقمع تدخل في بنية مفهوم التسلط. وبعبارة واضحة التسلط هو ممارسة البطش والقوة والإكراه والإرهاب والقمع والعدوان، وتلك هي بعض من مظاهر التسلط في أبعاده اللغوية. ومع أهمية الوضوح الذي تجري عليه محاولتنا هذه لنتأمل في جوهر بعض المفاهيم الفرعية لمفهوم التسلط،

وهذا قد يجعل محاولتنا أكثر غنى ورصانة. لنبدأ بمعالجة مفهوم العنف.

العنف والتسلط: جاء في اللغة العربية حول العنف: العنف: عنف: العنف: هو الاسم من العنف، وهو الشدة والقوة. وهو الخرق بالأمر وقلة الرفق به وهو ضد الرفق، أعنف الشيء أي أخذه بشدة (18). عنف (عنف، يعنف عنفا) الرجل بغلامه أخذه بالشدة ولم يرفق به، فهو عانف والغلام معنوف. عنف (عنف يعنف ، عنافة) الرجل كان شديدا قاسيا فهو عنيف، الرجل بغلامه، أي كان عنيفا معه (19) هذا ويعني العنف من حيث الجذر اللغوي «ممارسة للقوة على شيء ما (20).

وعلى هذا الأساس يقترح روبرت أودي تعريفا للعنف قوامه: مهاجمة الأشخاص أو استغلالهم على نحو جسماني أو نفسي شديد، ولكن الآراء الأكثر شيوعا في المستوى الفلسفي هي: أن العنف هو الإيذاء بطريق استخدام القوة المادية الشديدة (21). هذا ويحدد قاموس ويبستر سبعة معان لمفهوم العنف Violence أهمها أن العنف هو «القوة الجسدية أو النفسية التي تستخدم للإيذاء أو للإصرار»(22). ومن الناحية التاريخية فإن كلمة العنف Violence مشتقة من الكلمة اللاتينية vis أي القوة وهي تعني في سياقها التاريخي اللاتيني القديم حمل القوة تجاه شخص أو شيء ما (23).

فالعنف هو استخدام القوة المادية لإلحاق الأذى والضرر بالأشخاص والممتلكات. ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى تعريف (تشارلز ريفيرا) Charles Rivera و(كينيث سويتزر) Kinneth Switzer حول العنف وهو: العنف هو الاستخدام غير العادل للقوة من قبل الأفراد لإلحاق الأذى بالآخرين والضرر بممتلكاتهم (24).

فالعنف هو كافة الأعمال التي تتمثل في استخدام القوة أو القسر أو الإكراه بوجه عام ومثالها أعمال الهدم والإتلاف والتدمير والتخريب وكذلك أعمال القتل والفتك والتعذيب وما شابه (25).

ويمكن القول أيضا في تعريف العنف بأنه: استخدام القوة المادية أو التهديد باستخدامها. ويمكن أيضا استعراض: تعريف ساندرا بول رو كيرج: -Sandra. J. Ball Rokearch ومفاده أن العنف «هو الاستخدام غير شرعي للقوة أو التهديد باستخدامها لإلحاق الأذى والضرر بالآخرين (26). ويأتي في هذا السياق تعريف بيير فيو : الذي نظر إلى العنف بأنه ضغط جسدي أو معنوي ذو طابع فردي أو جماعي ينزله الانسان بالانسان (27).

ومن خلال هذا التعريف للعنف في مستوياته المختلفة يمكن القول بإن العنف هو بعد رئيسي من أبعاد التسلط. فالمتسلط رجل عنيف وهو يلجأ إلى العنف في كل مناسبة من مناسبات فعالياته التسلطية. فالعنف ممارسة للقوة والتسلط هو ممارسة للعنف في أقصى درجاته ومختلف اتجاهاته. وهذا يعني أنه لا يمكن لفكرة التسلط أن تقوم من غير العنف بكل ما يتضمن عليه هذا المفهوم الأخير من نزعه إلى القهر والأذى والعدوان.

التسلط والقمع: ويعد القمع أيضا صورة من صور التسلط، ونموذجا من نماذجه وبعدا من أبعاده.

«فالقمع في عمقه وهدفه هو أي قسر، ترغيبي أو ترهيبي، يفرض على الإنسان إما القيام بفعل أو الامتناع عنه، سواء في التفكير أو في القول أو السلوك أو العمل، أي أنه نقيض الحرية المطلقة التي هي انعدام القسر» (28).

وفي اللغة العربية القمع: مصدر قمع، والرجل يقمع وأقمعه أي قهره وذله فذل، والقمع الذل. وقمعه قمعا: ردعه وكفه (29). وجاء أيضا قمع، يقمع قمعا (الشيء في الشيء دخل واستكن، وقمع الرجل في بيته دخل متخفيا، وقمع الرجل غلامه، أي ضربه بالمقمعة، وقمع الأمير الفتنة أي أخمدها، وقمع الأمير فلانا أي ضربه على رأسه حتى يذل، وقمع البرد النبات أي رده عن النمو (30).

ترى الدكتورة نجاح محمد في تعريفها للقمع: هو كل نظرة دونية لأي إنسان، وكل تعصب قبلي أو عائلي أو ديني أو قومي أو طائفي أو مذهبي أو سياسي، وكل تزوير وتضليل في كل الميادين الحياتية، وكل نقد تجريحي غير موضوعي، وكل رفض للحوار والتعاون والتنسيق والتوحيد، وكل استهتار بالأخلاق والحريات والقوانين، الخادمة للإنسان، وهذه المظاهر ما هي إلا بعض معطيات ومظاهر قمع الآخر (31).

وهذا التعريف يتوافق مع مفهوم التسلط ويعبر عنه أيضا.

ويتضمن مفهوم القمع الذي وقع عليه اختيارنا ووظفناه في مجال التربية ثلاثة عناصر أساسية وهي:

أـ فكرة الشدة (كما في العاصفة أو الإعصار)

ب ـ فكرة الإيذاء (كما في الوفاة بحادثة)

ج ـ فكرة القوة العضوية أو المادية (32). وفي كل الأحوال ما نعنيه بالقمع (وهذا ينسحب على المفاهيم السابقة) هو استخدام أقصى درجات الشدة والقوة ضد الآخر لإخضاعه وإلغاء وجوده المعنوي والشخصي ماديا أو معنويا بصورة جزئية أو كلية. والقمع قد يكون نفسيا أو رمزيا أو ماديا وقد يشتمل على جميع هذه الجوانب دفعة واحدة (33).

يقوم مفهوم التسلط التربوي على مبدأ الإلزام والإكراه والإفراط في استخدام السلطة الأبوية ويقوم على مبدأ العلاقات العمودية العلاقات بين السيد والمسود بين الكبير والصغير بين القوي والضعيف بين التابع والمتبوع ويمارس العنف هنا بأشكاله النفسية والفيزيائية ويقوم:

1ـ على أساس التباين في القوة بين الأب والأم.

2ـ اللجوء إلى العنف بأشكاله.

3ـ المجافاة الانفعالية والعاطفية بين الآباء والأبناء.

4ـ وجود حواجز نفسية وتربوية بين الآباء والأبناء.

ويتم اللجوء هنا إلى أساليب القمع والازدراء والاحتقار والتهكم والامتهان والتبخيس، وأحكام الدونية والتخويف والحرمان والعقاب الجسدي، وهناك غياب كامل لعلاقات الحب والحنان والتساند والتعاطف.

الارهاب والتسلط: ويعد مفهوم الإرهاب من المفاهيم الأساسية التي تعبر عن اتجاه مفهوم التسلط.

فالإرهاب التربوي صورة من صور التسلط ونتيجة من نتائجه والإرهاب بالتعريف هو: «نسق الفعاليات والخبرات السلبية العنيفة التي يخضع لها ويعانيها من يخضع للسلطة أو التسلط: كالعقوبات الجسدية، والاستهزاء، والسخرية والتهكم، وأحكام التبخيس، وغير ذلك من الاحباطات النفسية والمعنوية التي تشكل المناخ العام لحالة من

الخوف والتوتر والقلق التي يعانيها المتربون والتي تستمر عبر الزمن وتؤدي إلى نوع من العطالة النفسية والفكرية وإلى حالة من الاستلاب وعدم القدرة على التكيف والمبادرة» (34)، فالإرهاب هو ممارسة للعنف والتسلط والإكراه والقسر والعدوانية. وهذا يعني بالضرورة أن هذا المفهوم هو صورة من هذه الصور وهو في النهاية بعد أساسي ونتيجة أساسية من نتائج مفهوم التسلط.

ولابد من الإشارة في هذا السياق إلى أنه يمكن لنا أن نستعرض عددا كبيرا من المفاهيم المتاخمة لمفهوم التسلط والعدوان والإرهاب والعنف وغيرذلك من المفاهيم المتجانسة والمترادفة. ومع ذلك نعتقد بكفاية ما أدرجناه من مفاهيم متقاربة، إننا نستطيع بالنتيجة أن نخرج بتصنيف أساسي قوامه: أن مفهوم التسلط يأخذ في نسق دراستنا هذه صورة مركزية لمنظومة مفاهيم التسلط وأبعاده المحورية والتي تتمثل في العنف والعدوان والإرهاب والقمع. وهذه المفاهيم تشكل أدوات أساسية تعتمد في صلب مفهوم التسلط. فالتسلط بالنتيجة هو ممارسة سيكولوجية أو مادية للعنف والقمع والإكراه والإرهاب والعدوان. وبالتالي فإن هذه المظاهر هي مظاهر ونتائج لفعل التسلط الذي يستجمع في ذاته مقومات هذه المفاهيم ويستخدمها.

بين السلطة والتسلط:

يتداخل مفهوم السلطة Autorite مع مفهوم التسلط autoritarisme بصورة إشكالية ولابد في هذا السياق من التعرض للمفهومين من أجل بناء الحدود الفاصلة بينهما.

تعني السلطة في صيغتها الأدبية القدرة على الإخضاع والأمثلة على ذلك متعددة مثل : استخدام السلطة، إظهار السلطة، امتلاك السلطة. وبعبارة أخرى: السلطة هي القوة التي يستشعرها المرء وتملي عليه نوعا من الفعل والسلوك.

تكون السلطة عبودية وتسلطا وذلك عندما يستخدمها الزعيم لمصلحته الخاصة، وتكون حرة عندما توظف في خدمة الناس كافة، وتلك هي السلطة التي يمجدها بيرنارد كراسيه Bernard Crasset فالسلطة بالنسبة إليه هي هذه التي تضع أهدافها في خدمة الآخرين (35).

وفي هذا السياق يميز بير داكو في كتابه الانتصارات المذهلة لعلم النفس بين مفهومي السلطة والتسلط، فالسلطة وسيلة تسعى إلى تحقيق هدف واقعي، وهي تحترم الأشخاص الذين تحكمهم كليا، وهي القيادة الديمقراطية في صورتها النقية. وتلك هي السلطة الأصيلة المعطاء لأنها غنى وقوة، أما التسلط فهو على العكس من ذلك تماما إذ توظف ممارسات التسلط قوة السلطة كغاية بحد ذاتها حيث تنتفي في هذه الصورة إمكانيات الحوار مع الآخرين ويكون صاحب السلطة هو المستبد المطلق والطاغوت المنفرد بالسلطة والقوة في مختلف الحالات (36).

وللسلطة تجاوزات قد تصل إلى حد الاستبداد، وهي كل الاستبداد بالنسبة إلى فوفونار كيس Vavenargues الذي يقول : هل يوجد هنا شيء أشد صرامة من القوانين؟ لقد أعلن شيشرون Chesteron شكلا خفيا للسلطة تحت قناع من الوداعة: «فالطاغية المستبد ليس الرجل الذي يحكم عبر الرعب بل هو هذا الذي يحكم بالمحبة ويلعب كمن

يعزف على قيثارة» (37).

ومن الطبيعي أنه يجب على السلطة لكي لا تتعرض لمخاطر نفوذ غير شرعي أن تعيد النظر في نفسها دائما من أجل التكيف مع صيغة العدالة الاجتماعية فالتطور يمثل ثورة سلمية دائمة.

يعرف دينكن ميتشل Duncan Mitchell السلطة «بأنها نوع من أنواع القوة تنظم واجبات وحقوق الأفراد، وتكون السلطة فعالة عندما تصدر عن أشخاص شرعيين، حسب اعتقاد الأشخاص الخاضعين لمشيئتها». ويحاول ميتشل في هذا السياق أن يفصل بين مفهومي السلطة والتسلط حيث يرى بأن السلطة تختلف عن التسلط Autori-torisime (السيطرة القسرية والجبرية) من حيث أن الأخيرة تلزم الأفراد على التكيف لمشيئتها من خلال العقاب أو المكافأة (38). فالسلطة الشرعية هي هذه التي تسعى إلى تحقيق المصالح المشتركة لأفراد المجتمع، وبالتالي فإن التسلط هو الإسراف في استخدام السلطة لغايات لا تتحقق فيها مصالح الأفراد ولاتعبر عن طموحات الخاضعين لها. ونعني بالإفراط في استخدام السلطة الحالة التي تسرف فيها السلطة في استخدام أساليب القمع والإكراه دونما الأسباب الموجبة شرعيا لذلك. وتتمثل الأسباب غير الشرعية أو المشروعة التي يوظفها أصحاب السلطة في تسلطهم بنزعتهم المتزايدة إلى توكيد الذات والنفوذ، أو الانفراد بإمكانية السلطة، أو تحقيق مصالح خاصة لأعضاء الطبقة التي تمارس السلطة في المستوى الاجتماعي. هذا ويتفق أحمد زكي بدوي مع ميتشل في تأكيده على النزعة الاستبدادية للتسلط، فالتسلط هو «تأكيد جانب السيطرة والقوة والخضوع لأوامر المتسلط ونواهيه، وانزال العقاب للآخرين(39).

ويشار في هذا السياق إلى السلطة التربوية بوصفها هذه الطاقة، أو القوة المعنوية الشرعية التي توظف في خدمة القضايا التربوية ومساعدة الطلاب والمتربين بصورة عامة على تحقيق مبدأ نموهم وازدهارهم. وفي الوقت الذي توظف فيه هذه السلطة لتأكيد مصالح أخرى غير مصلحة التلاميذ تتحول إلى تسلط فالمعلم الذي يمارس سلطته لتوكيد ذاته يجعل من سلطته تسلطا، والمعلم الذي يعوض إخفاقه في الحياة بإنزال العقاب بالمتعلمين وصدهم يمارس تسلطا، والمعلم الذي يفرغ شحنات غضبه وانفعاله على التلاميذ يمارس تسلطا، المعلم الذي يجافي تلامذته يمارس تسلطا، المعلم الذي يحابي مجموعة من الطلبة دون الآخرين يحول سلطته إلى تسلط وقهر تربوي. أما السلطة فهي نسق من الإجراءات الأخلاقية والتربوية التي يمارسها المعلم لخدمة تلامذته وتطوير إمكانياتهم التربوية والعقلية والذهنية.

يرى محمد جواد رضا «أن هناك خيطا رفيعا بين السلطة والتسلط ويمكن أن يوظف الناس مفهوم السلطة بمضمون التسلط على الآخرين، هذا ويمكن الحديث عن نوعين من السلطة القاهرة والسلطة المربية (40). فالسلطة القاهرة تعتمد على مبدأ العاطفة والانفعال ولا تعتمد على حقائق ومعلومات عقلية.

ويمكن هنا أن نسوق مثالا يستخدمه رضا لتوضيح القصد من المبدأ العاطفي في استخدام السلطة: يقول الأب لابنه: يجب أن تعمل هذا الشيء لأنك تحبني، والطفل يفعل هنا ما يريده الأب بأسلوب عاطفي مبطن بقناعة انفعالية، وهذه السلطة غير عقلانية. فالسلطة المربية يجب أن تقوم على حقائق مثل : افعل هذا الشيء لأنه يعود

عليك بالفائدة (41).

ويشير محمد جواد رضا أيضا إلى نوعين من السلطة، هما: سلطة القهر المادي الذي يتمثل بالعقاب المادي، وسلطة الحق والحقيقة ومثالها من يسلم نفسه لمبضع الجراح لأنه قانع بأن هذا المبضع سينقذه من قدر الموت.

يصف بيير فيو في مقالة له حول «العنف والوضع الإنساني» إشكالية تحول السلطة إلى تسلط بقوله:

«إن السلطة مهما كان استخدامها ضروريا أو شرعيا، تشكل إغراء، خفيا أو معلنا، قلما ينجو منه من يمارسها، وأن العنف هو الثمرة المرة لمثل هذه التجاوزات (42). «إذ يستحيل على أصحاب السلطة أو من يمارسها ألا تكون لهم أهواء وألا يتعشقوا سلطتهم الخاصة» (43). وعلى هذا الأساس تتضح لنا بصورة منهجية هذه الخطوط الفاصلة بين مفهومي السلطة والتسلط. فالتسلط هو إسراف في استخدام السلطة وتجاوز لحدود الشرعية وأساسه الانفعال والجهل وغياب المصلحة التربوية العامة.

السلطة كما بينا ظاهرة طبيعية ضرورية للحياة الاجتماعية والتربوية ومن غير السلطة تتحول الحياة الاجتماعية ومنها التربوية إلى جحيم لا يطاق. أما التسلط فهو الإفراط السلبي في ممارسة السلطة ويعني ذلك استخدام أساليب القمع والإكراه وأساليب العنف في السيطرة على الآخر من أجل مجرد إخضاعه والهيمنة على وجوده. حيث تنحرف هذه الممارسة عن غاياتها الايجابية الساعية إلى تنظيم الحياة بصورة إيجابية. ومن هذا القبيل يمكن الإشارة إلى الممارسات الديكتاتورية التي تجعل من مصالح بعض الأفراد في موقع السلطة غاية السلطة ومنتهاها.

- فالسلطة تسعى إلى تنظيم الحياة وضبطها وتوجيهها بينما يسعى التسلط إلى مجرد الهيمنة والسيطرة والإخضاع.
- في ممارسة السلطة توظف القوة لغايات اجتماعية بينما تستخدم هذه القوة بصورة عبثية في حالة التسلط.
- القوة وسيلة السلطة في تحقيق الغايات بينما هي غاية في ممارسة التسلط.

باختصار السلطة هي التنظيم والفعل الغائي الهادف إلى البناء والتنظيم، وهي التوظيف المعتدل للقوة من أجل تحقيق الغايات.

تنطلق السلطة كما تبين لنا في سياق المعالجة السابقة من أسس ثقافية وأخلاقية وتهدف إلى تحقيق مصالح الفرد والجماعة وتعبر عن الطابع العام للحياة السياسية والأخلاقية والاجتماعية. فالتسلط، كما تبين لنا، إفراط في ممارسة السلطة، وهو يقوم على مبدأ الإكراه والقهر (44). وتأخذ العلاقة التسلطية صورة العنف بأشكاله النفسية والفيزيائية والجسدية. حيث لا يسمح للأفراد الذين يخضعون لعلاقة التسلط بإبداء آرائهم أو توجيه انتقاداتهم، وإن حدث ذلك فإن هذه الآراء والانتقادات قد تكون عقابا بالنسبة لهم. وتبرز في العلاقة التسلطية قيم العنف والإكراه والقسر والخضوع والتراتب والعلاقات العمودية وغياب قيم المودة والتفاهم والحوار والمحبة. وبالتالي فإن العلاقات القائمة بين المتسلط والأفراد الخاضعين للتسلط هي علاقات قوامها مركب العلاقة بين القوي والضعيف بين السيد والمسود بين الغالب والمغلوب بين الآمر والمأمور، وذلك كله دون وجود حدود وسطى لطبيعة هذه العلاقة. وفي المناخ التسلطي يفرض

المتسلطون على الأفراد أنماط سلوكهم وحركتهم ولا يسمح لهم بإبداء الرأي أو الاعتراض. ولو حاولنا الآن أن نفصل بين صورة مفهوم التسلط ومفهوم السلطة لكان بالإمكان أن نميز بعض الخصائص التالية:

السلطة	التسلط
الشرعية القانونية أو الدستورية ويؤمن بها من يخضع للسلطة	شرعية القوة: تفرض بالقوة ولا يؤمن بها من تمارس عليهم ويرفضونها شعوريا ولاشعوريا.
غائية: تهدف تحقيق غايات اجتماعية محددة تشمل مصالح أفراد المجتمع	غايات فردية لخدمة مصالح من يمارس السلطة.
عقلانية: تقوم على أسس عقلية متوازنة العدالة والحق والخير والمعرفة	تقوم على أساس الانفعال والاعتباط الظلم والشر والقهر
السلطة ضرورية للحياة الاجتماعية والتربوية	التسلط يتنافى مع هذه الضرورة ويهدد الحياة والأمن الاجتماعيين

ومن أجل تقديم صورة أوضح لمفهوم التسلط وأبعاده يمكن لنا أن نستعرض سمات وخصائص الرجل المتسلط.

ومن يمارس التسلط، حسب بيير داكو Daco peirre ينظر إلى السلطة غاية في حد ذاتها. فالسلطة تمثل أمنا داخليا بالنسبة إليه، وهو في أثناء ممارسته للسلطة يرفض أي حوار ومناقشة لسيطرته، ويطالب الآخرين بالصمت المطبق. والسلطوي عدواني وضعيف أيضا (والرأي مازال لداكو)، وهو يهاجم خوفا من أن يهاجم وينال من الآخرين خوفا من أن يتعرض لأذاهم. وهذا يعني أن السلطوية والسيطرة هما، بالنسبة إلى السلطويين ، تعويضان نفسيان اساسيان للوجود والاستمرار، وهذا يعني أن إذلال الآخرين يمنحهم وهم السمو والقوة، وهم بالتالي عندما يمارسون فعالية القهر والإذلال يشعرون بأنهم أنجزوا عملا عظيما، ومع الأسف يكثر هؤلاء المتسلطون والقاهرون في الحياة اليومية الجارية.

ويضيف داكو أن « استمرار السلطويين في هذه الحياة الجارية ممكن بفضل عوامل عديدة. فهم يستمرون بسبب عدد كبير من العوامل النفعية التي تربطهم بالآخرين مثل المرؤوسين النفعيين وأصحاب المصالح والضعفاء والجبناء والمهزوزين والمغفلين ثم بسبب اللبس الأبدي بين مفهومي العدوانية والقوة فليس كل ما هو عدواني مظهر من مظاهر القوة فالعدوانية في جل حالاتها نقيض للقوة وصورة من صور الضعف المهين (45).

وفي هذا السياق يميز بين القوة المسيطرة وبين الإرادة، فإرادة السلطوي صورة من صور الضعف، ففي الوقت الذي يبدو فيه السلطوي إراديا إلى الحد الأقصى فإنه في الواقع لايمتلك إرادة على الإطلاق، وذلك لأنه يفتقر إلى القوة النفسية الطبيعية التي تشكل مصدرا للإرادة الحقة. ونلاحظ من جهة أخرى أن السلطوي يركب رأسه لأتفه الأسباب، وعلة ذلك

أن أي معارضة تضعه أمام هاوية اللايقين والضعف الخاصة به فتصلب السلطوي هو صورة للعناد وليس صورة للإرادة وإذا كانت الإرادة على هذا النحو فإن أخلاق المتسلط تشبه أخلاق البغال والبهائم العنيدة (46).

وفي معرض التمييز بين الشخصية السلطوية والشخصية الديمقراطية يصف إريك فروم الشخصية التسلطية بأنها رغبة الشخص في السيطرة والهيمنة على الآخرين «والشخص السلطوي هو هذا الذي» تسيطر عليه مشاعر الإعجاب بالسلطة والميل الغامر إلى الخضوع لها، وهو في الوقت نفسه يريد أن يمتلك السلطة وأن يخضع الآخرين لإرادته (47).

لقد بينت الدراسة المشهورة التي أجراها الباحث الأمريكي أدورنو T.Adorno حول الشخصية المتسلطة مجموعة من السمات والخصائص أهمها:

الخضوع التسلطي: قبول مختلف أشكال السلطة والتعنت دونما نقد أو تذمر، وبالتالي هذا القبول يتكامل مع الميل إلى ممارسة القهر والتعنت عندما يوجد المتسلط في موقع السلطة.

العرفية: أي الالتزام بالعرف والقيم والعادات التي أجرتها القوى المتسلطة التزاما شديدا.

الانتصار للتسلطية: يوظف إمكانياته في إيقاع أشد العقاب على الأشخاص الذين يقفون موقفا عدائيا من السلطة وهؤلاء الذين ينتقدون السلطة القائمة أو يعترضون على من يمارسها.

ضد الذاتية: أي أنه يرفض كل التصورات الذاتية والشخصية المعادية للسلطة وهي الهوامات والومضات النفسية المضادة للسلطة التي تتخطفه أحيانا فسرعان ما يرفض مثل هذه الومضات الذهنية ويستبعدها من ساحة الوعي.

التصلب في الأفكار والخرافية: يؤمن الشخص المتسلط عادة بالأفكار والمعتقدات الأسطورية والخرافية التي تمجد السلطة والتسلط وتبرر بشاعتها.

القوة والشدة والتطرف: لا يؤمن الشخص المتسلط بالحدود الوسطى فأشياء الكون كما تبدو له إما أن تكون سالبة أو موجبة، شريرة أو خيرة، والإنسان إما أن يكون حاكما أو محكوما، غالبا أو مغلوبا، ظالما أو مظلوما، قويا أو ضعيفا.

الإسقاطية: يسقط المتسلط مشاعره المتسلطة على الكون فهو يعتقد أن العالم مليء بالظلم والتوحش والخطر حيث يجب على الإنسان أن يكون متحفظا وحذرا.

التدميرية: توجد لدى المتسلط نزعة تدميرية وتعطشا إلى إيقاع الأذى بالآخر وقمعه ولاسيما هؤلاء الذين لا يظهرون ولاء للسلطة وتقديسا لها (48).

هذه الصورة المبينة أعلاه لشخصية المتسلط، وأبعاده النفسية والسيكولوجية، توضح لنا البنية السيكولوجية للمتسلط كما تقدم تصورا موضوعيا لمفهوم التسلط الذي لا يتناقض مع مفهوم السلطة فحسب بل يتنافى معه بصورة كلية ويتعارض مع قيمه ومعاييره.

نحو تأصيل مفهوم التسلط في المجال التربوي.

إن تسارع نطاق التسلط التربوي، وتعدد أشكال السلوك التي يتجلى بها، ومدى تأثيره

في شخصية الضحية التي يقع عليها، يؤدي إلى الغموض ولاسيما في مستوى تداخله مع المفاهيم.

ومن أجل أن نقدم صورة تسقط منها أشكال الغموض حول مفهومنا عن السلطة يمكن أن ننطلق من هذه الأسئلة المنهجية.

1ـ هل تعد كل ممارسة لسلطة المربي تسلطا؟

2ـ هل يمكن للجهود التي تبذل لتربية الطفل وتشكيل سلوكه، على الصورة التي يريدها المربي، والتي تتناقض مع المطالب النمائية للطفل تسلطا؟ وبعبارة أخرى هل يقع التسلط التربوي في دائرة التناقض القائم بين المطالب النمائية للطفل واستراتيجية التربية وفقا لتصورات المربي الاجتماعية؟

3ـ وهل يعد كل تأثير سلبي في سلوك الطفل تسلطا، أم أن هذا التأثير يجب أن يصل إلى شدة معينة كي يصبح إرهابا وتسلطا؟

وتأسيسا على هذه الأسئلة المنهجية يمكننا أن نؤسس لمفهومنا المركزي عن التسلط والمسافة التي تفصله عن السلطة. فالعرض السابق للإشكاليات المطروحة يحدد لنا الأرضية التي يتولد منها الإرهاب والتسلط ويحدد لنا المؤشرات الأساسية التي يمكن أن تساعد على تأصيل مصطلح التسلط وهي:

المؤشر الأول: إن التسلط عملية تستهدف غاية، وبقدر ما تكون الغاية التي يريدها المربي بعيدة عن مطالب نمو الطفل أو غامضة بالنسبة للمربي، أو عندما تقود إلى وعي زائف فإننا نضع أيدينا على واحد من حدود مصطلح التسلط.

المؤشر الثاني: ويتعلق بنوع التقنيات المستخدمة في ضبط سلوك الضحية فقد يستخدم المربي نوعين من أساليب ضبط السلوك. ويعتمد الأسلوب الأول على العنف كالعقوبة الجسدية أو التعزيز أو التشهير، كما قد يلجأ إلى الحرمان البيولوجي والنفسي هذا من جهة، بينما يعتمد الأسلوب الثاني على استخدام مثيرات محببة كالتعزيز بأشكاله المختلفة من جهة أخرى. دعونا نصطلح على أن التسلط يعتمد على استخدام أساليب منفرة ومكروهة في تشكيل السلوك، والذي يدخل ضمن حيز الأسلوب الاول.

المؤشر الثالث: يتحدد هذا المؤشر على أساس النتائج التي يتركها الفعل التربوي ونوع السلوك المنتج، والذي يتأرجح بين السلوك الاستلابي الذي أوقعه التسلط وبين السلوك التكاملي الذي تنجبه السلطة.

فالسلوك التسلطي يدفع الإنسان إلى إرهاب نفسه بنفسه، وربما تخلق شخصية انسحابية متقوقعة عدوانية أحيانا توجه عدوانها إلى مصدر الإرهاب ذاته، أو تبحث عن كبش فداء أو غير ذلك من الاحتمالات.

إن عرض هذه المؤشرات سوف يقودنا منهجيا إلى تعريف التسلط التربوي بصورة موضوعية فالتسلط التربوي: تقنية من تقنيات تشكيل السلوك، تتوجه إلى تحقيق أهداف متناقضة مع مقتضيات نمو الطفل أو لاشعورية، أو غامضة بالنسبة لطرفي العلاقة وتستخدم هذه التقنية أساليب مؤلمة في ضبط السلوك، وتؤدي إلى تكوين شخصية غير فاعلة على المستوى الاجرائي، وغير متوازنة على المستوى النفسي.

إن تشكيل سلوك الأفراد وفق أهداف محدودة وصورة مثلى والتحكم بالشخصية يقتضي فيما يقتضي بالاضافة للأهداف، استخدام تقنيات ووسائل معتدلة لتشكيل

السلوك: كما يقول المثل العربي: بين سيف المعز وذهبه، أي بين العقوبة وبين أشكال التعزيز المختلفة. وعندما تأخذ تقنيات ووسائل التشكيل صورة جديدة قهرية شديدة الوطأة ينشأ التسلط.

إن ما هو مطلوب في سياق تربية سليمة المرور بالممر الحرج بين شاريد وسيلا، أو تحقيق ما يسمى بعناق القنافذ، بحيث يراعى كما تقول كلاسيكيات الأدبيات التربوية التوفيق بين أهداف الفرد وأهداف المجتمع والتي يجب أن تؤول كما يرى ديوي إلى صيغة وسط تأخذ بالحسبان الأمرين معا.

إن علاقة السلطة التي تقوم بين الطفل والوالدين يمكن أن تأخذ شكلين أساسيين: سلطة قهرية وسلطة عقلية، حيث تقوم السلطة القهرية على مبدأ الطاعة، بينما تقوم السلطة العقلية على مبدأ التفاهم. .يمكن التمييز بين هاتين العلاقتين بأن العلاقة الاولى القهرية تأخذ طابع علاقة عمودية بينما تأخذا العلاقة الثانية العقلية طابع علاقة أفقية (49(. وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين نوعين من التنشئة الاجتماعية حيث يقوم التسلط التربوي على أساس العلاقة العمودية بينما تقوم العلاقة الديمقراطية على أساس السلطة العقلية.

وفي الخاتمة يمكن القول إن العلاقة على أساس السلطة العقلية أو المؤسسة على المبدأ الأفقي هي العلاقات التي تنمي في الفرد سمات الاستقلال الذاتي والاعتماد على النفس والتعامل مع المجتمع والثقة بالذات وبالآخر. وعلى خلاف ذلك تنمي علاقات التسلط مشاعر الدونية والنقص وفقدان الثقة بالنفس والاتكالية والجمود (50).

وبقي علينا أن نذكر بأن جهدنا في إطار هذه المقالة يمثل محاولة منهجية لعلمنة مفهوم التسلط وعقلنته، وأن هذه المحاولة مفتوحة للنقد والحوار والتطوير. وقد تشكل هذه المحاولة إثارة علمية يمكنها أن تشحذ عقول المهتمين والمفكرين الذين يمكنهم صقل مثل هذه المحاولة والارتفاع بها إلى مستوى المحاولة العلمية الرصينة والجادة.

الهوامش

1- Jacques Rousseau Neen 1712 dans une famile protestante Ses travaux les plus connus ce sont; Du contrat social (1762 Emile (1762) Larousse 1996.

2- John Dewey : pedagogue et philosophe americain (Burlington 1859 - New York 1952).

3ـ محمد جواد رضا: فلسفة التربية وأثرها في تفكير معلمي المستقبل، دراسة تجريبية، مطبوعات جامعة الكويت، 1972، ص43.

4ـ لسان العرب: ج7، دار صادر، بيروت للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم.

5ـ حسن سعيد الكرمي، الهادي، قاموس عربي عربي، دار لبنان للطباعة والنشر، ج 1992، ص373.

6ـ حسن سعيد الكرمي، الهادي، المرجع السابق، ص372.

7ـ جميل صليبا: المعجم، ط 1، الشركة العالمية للكتاب، 4941، ص076.

8ـ الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، 1996، ج 13، ص55.

9ـ مجموعة من العلماء: الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط 6، 1987.

10 ـ أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت 1978.

11- Rodeeit Dottenns la cris de L'education et ses remedes Delachaux rt Suiss, 1971 - 23 - 30

12- Dictionnaire de la Rousse: cd rom. 1996.

13- Andre leland : Vocabulaire de la philosphie, P.U.F., paris, 1960.

14- Mialaret Goston: vocabulaire L'education L'education .,P.U.F., paris. 1979.

15- Dictionnaire de la Rousse: cd. rom. 1996.

16ـ تعقيب الدكتور شاكر مصطفى على محمد جابر الأنصاري: مفهوم التسامح في الثقافة الإسلامية وانعكاساته على تربية الأطفال، ضمن: الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية، الطفولة في مجتمع عربي متغير، الكتاب السنوي العاشر، الكويت، 1994 ـ 1995، (صص 41ـ75)، ص 7457.

17ـ انظر: المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية: ظاهرة العنف العدد 132 اليونيسكو، مركز مطبوعات اليونيسكو القاهرة، 1989.

18 ـ لسان العرب: ج 9.

19ـ حسن سعيد الكرمي: الهادي ج 3، دار لبنان للطباعة والنشر بيروت، 1993، ص 279.

20ـ روبرت ف . لتكة العنف والقدرة وترجمة شريف هلول، ضمن: المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ظاهرة العنف: منظورات من خلال الفلسفة وعلم الاجتماع، عدد 132 (ص 5 ـ 15) ص5

21ـ المرجع السابق: روبرت ف . لتكة () العنف والقدرة، ص5

22ـ توماس بلات مفهوم العنف: وصفه وتفنيده ضمن: المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ظاهرة العنف: منظورات من خلال الفلسفة وعلم الاجتماع عدد 132، (ص 17 ـ 25) ص17.

23 ـ توماس بلات مفهوم العنف: وصفه وتفنيده، ص 18 المرجع السابق.

24 ـ حسين توفيق إبراهيم ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت 1992، ص42.

25ـ بكر القباني: ثورة يوليو أصول العمل الثوري المصري، دار النهضة القاهرة، 1970، ص109.

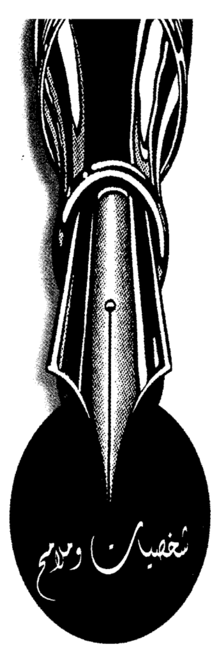
26ـ حسين توفيق إبراهيم ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1992، ص43.

27ـ بيير فيو، العنف والوضع الإنساني، في كتاب المجتمع والعنف: مجموعة من الاختصاصين، ترجمة الساس زحلاوي، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، 1985، (148 ـ 149).

28ـ زكريا ابراهيم مشكلة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، 1972، ص18.

29ـ لسان العرب: ج8.

30ـ حسن سعيد الكرمي: الهادي، ج3، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت 1993.
31ـ نجاح محمد: العقل العربي والعقل، المعرفة السورية، السنة الثالثة والثلاثون، العدد 366، آذار / مارس 1974، (ص 73.46)ص4.
32ـ روبرت ف لتكة ROBERT F.Litke : العنف، والقدرة، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية: ظاهرة العنف، العدد 132، اليونيسكو، مركز مطبوعات اليونيسكو، القاهرة، 1989. (صص 15.5)ص5
33ـ انظر عبد الإله بلقزيز: العنف السياسي في الوطن العربي، المستقبل العربي، عدد 1996,9 (صص ـ 8 ـ 101)
34ـ علي وطفة: الإرهاب التربوي، العربي الكويتية، عدد 460، مارس (آذار) 1997.
35– L'eon Michaux: les Jeunes et L'autorite',P.U.F.,Paris 1972
36ـ بير داكو: الانتصارات المذهلة لعلم النفس الحديث، ترجمة وجيه أسعد، سوريا دمشق، الشركة المتحدة للتوزيع، ص197.
37– Le'on Michaux : Ov. Cite.
38ـ دينكن ميتشل: معجم علم الاجتماع، دار الطليعة والنشر، بيروت، ط2 1986.
39ـ أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت، 1978.
40ـ محمد جواد رضا: مداخلة مع هشام شرابي: التنشئة العائلية وأثرها في شخصية الطفل، ضمن: الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية، الطفولة في مجتمع عربي متغير، الكتاب السنوي الأول، الكويت، 1983 ـ 1984، (صص 67 92) ص82.
41ـ محمد جواد رضا: مداخلة مع هشام شرابي: التنشئة العائلية وأثرها في شخصية الطفل، المرجع السابق ص82.
42ـ بيير فيو: «العنف والوضع الإنساني» ضمن: فريق من الاختصاصيين المجتمع والعنف، ترجمة الياس زحلاوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1975، (صص 132 ـ 161) ص142.
43ـ بيير فيو: «العنف والوضع الإنساني»، المرجع سابق، ص 143.
44ـ أحمد محمد مبارك الكندي: علم النفس الاجتماعي، والحياة المعاصرة مكتبة الفلاح، الكويت 1992.
45ـ بير داكو : الانتصارات المذهلة لعلم النفس الحديث، ترجمة وجيه زسعد، سوريا دمشق، الشركة المتحدة للتوزيع، ص 197.
46ـ بير داكو: الانتصارات المذهلة لعلم النفس الحديث، المرجع السابق، ص198.
47ـ ناثر سارة: التربية العربية منذ 1950 إنجازاتها، مشكلاتها، تحدياتها، منتدى الفكر العربي، عمان، نيسان / إبريل، 1990، 165.
48– T. Adorn : the authoritarian Personality, 1950. And R.Cristie & M.Jahoda: studies Scope and method of the authoritarian personality, 1950.
49ـ هشام شرابي: التنشئة العائلية وأثرها في شخصية الطفل، ضمن: الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية، الطفولة في مجتمع عربي متغير، الكتاب السنوي الأول، الكويت 1983 ـ 1984 (صص 67 ـ 62). ص74
50 ـ هشام شرابي: التنشئة العائلية وأثرها في شخصية الطفل، المرجع السابق، ص 75.



■ **الدكتور شاكر مصطفى**	د. عز الدين البدوي النجار
■ **الدكتور شكري عياد**	حسين عيد

ورقة للتاريخ

مهداة إلى المؤرخ الأديب الفنان الدكتور شاكر مصطفى (1921 ـ 1997)

د. عز الدين البدوي النجار

في أقل من شهر واحد شيعت دمشق وعالم العربية ثلاثة من أساتذة الكلمة الكبار، وناسجي أبراد الفكر والفن في زمن العرب الأخير، وكاتبي وجد هذا الزمن ومجده، كل بطريقته وأسلوبه، ومرتبته في الفكر والفن، وموضعه الذي ينظر منه إلى الحياة والأحياء. مضى أولا القانوني والأديب الناقد متعدد المواهب نجاة قصاب حسن (1921 ـ /7/ 1997)، ثم تولى في إثره صاحباه: الشاعر الكبير، شاهد القرن، وآخر الكبار من حجج الشعر العربي بصورته التاريخية الموروثة محمد مهدي الجواهري (000 ـ 27/ 7/ 1997)، والمؤرخ والكاتب الكبير ذو الفنون الدكتور شاكر مصطفى (1921 ـ 31/ 7/ 1997).

وبطرائقهم وأساليبهم أيضا كانوا عوالم كاملة استجمعوا في ذواتهم المرهفة الواعية أحوال العصر ودقائقه وأسراره، فوق ما فاضوا هم به على العصر معارف وفنونا ذوات شكول وألوان.

ولسنا ـ على أية حال ـ بسبيل الحكم الجامع على هؤلاء، ولا هو في طوق كلام تكفكف منه مساحة على الورق معلومة أن يصنع ذلك. ولا تزال الأحكام دعاوى يدعيها أصحابها حتى تتأيد بالبرهانات والعلل. وإنما التفاتنا هنا إلى عموم الموهبة لا إلى خصوص الفكر والمنزع والضمير.

ونحن فيما يستقبل من هذه السطور نرسل الكلام في الدكتور شاكر مصطفى

رحمه الله في وجهتين اثنتين إحداهما تمام على الأخرى:

١ـ نذكر أشياء من سيرته هي كالمعالم الكبرى في حياته، ونسمي طائفة من أعيان تصانيفه، رجعنا فيهما جميعا إلى ما كتبه رحمه الله بنفسه، ووقفنا على صورة منه صديقه وأحد خلصائه وحافظ سيرته في العقدين الأخيرين من حياته الأستاذ عصام الحلبي، وإلى ما سمعناه متفرقا من نجل الفقيد الأستاذ الحكم مصطفى، ومن قدماء أصدقائه وتلاميذه.

ويدخل في هذا رسالتان نفيستان للغاية ربما أحوج المقام إلى الاقتباس منهما، أرسلهما الشاعر الكبير نزار قباني لصديق عمره الأديب المؤرخ الفنان، قبل ثلاثة أشهر من وفاته، أبان فيهما بيانا بليغاً مؤثراً عن مودته الراسخة لصديق عمره الدكتور، وعن تقديره العالي لأستاذيته في الشعر والفن. كل أولئك بشعريته التي يفيض بها نثره، والتي يُرْبي بها أحيانا على طائفة من شعره نفسه، والتي لا ينفع فيها عرض ولا تلخيص.

ونزار كما يعلمه قراؤه من أبرع كتاب النثر في تاريخ النثر العربي كله، بل هو أستاذ جنس مخصوص منه لا يكاد يجاريه فيه أحد، لاجتماع أدواته وأسبابه له، ولامتيازه بشخصيته الشعرية المعروفة، ولو تهيأ لناقل عن العربية أن يؤدي الجمالية المدهشة التي في هذا النثر، فوق ما فيه من وثبات عقله الشعري وتهويماته، لقد كان ينبغي إذن أن يعد هذا النثر في مختار آداب العالم. وعلى أنه بالقياس إلى قارئ العربية في هذه المرتبة، بلا ريب فيه.

والرسالتان أيضا وقَفَنا عليهما الأستاذ عصام، آثره بصورة منهما الراحل الكبير.

2ـ ونثبت بعض ما استرسل فيه القلم من صفته رحمه الله إنساناً وكاتباً له في الكتابة منهج وأسلوب.

وليس بخاف علينا ولا على قارئ الدكتور العارف به أن آفاقه العلمية والثقافية أوسع جداً من أن تحيط بها (ورقة واحدة) كتبت فيما يشبه الارتجال بعد أيام معدودة فقط من وفاته رحمه الله.

١ـ الرجل

استوى الدكتور شاكر مصطفى في ساحة الفكر العربي الحديث قامة عملاقة، ونموذجا عبقريا، انتظم من القدرة على صور الفن، وعلى آفاق متعددة من آفاق المعرفة، مالا يتسق إلا للآحاد من كبار النوابغ والموهوبين.

ومثله رحمه الله في مثل ما اتسق له في فنونه وعلومه أحد من تحاسن بهم العربية في زمنها الأخير أكابر رجالاتها في عصورها الذهبية الزاهرة، وتعدهم الإنسانية بأسرها شواهد نبيلة من شواهدها، ونجوما ساطعة في سمائها التي تنجلي أحيانا، وتغبر وتكدر حينا بعد حين.

ولا يخطئ قارئه عالمية الرؤية، وشمول التعاطف، وشوق النفس إلى ملابسة كل معنى إنساني رفيع = معاني تفيض بها آثاره، ويحلوها على الناس فكرا وأدبا وفنون جمال.

2ـ ملامح سيرة:

ولد الفقيد في حي الصالحية على سفح قاسيون في (/ / 1921) غداة دخل الفرنسيون دمشق (1920) وكان والده مصطفى مختار الحي الذي ولد فيه. معان ثلاثة ذوات شأن أطافت به منذ ولد، فهل كانت دراسة التاريخ قدرا له لا يملك إلا أن يعيشه؟

ولد في أحضانه، وفي مجرى بعض كبريات أحداثه، وتقلب صباح مساء في

مفرداته ومواده؟

أما هو فقد أخبرنا أن نشأته في حيه غذته غذاء صحيحا بلغ منه الشغاف، ألم يكن ابن هذا الحي «بالوريد المربوط وبرباط القلب منذ الطفولة»؟

ونبت الولد البار تحفه الرعاية نباتا حسنا، في حيه ومدينته، وأقبل يستوعب الحياة والمعرفة بملكاته المتفوقة كلها، وكانت الآداب العربية والغربية، قديمها وحديثها، هواء يتنفسه، ومادة حية تغتذي بها إنسانيته غذاءها العلوي. وكانت ـ مع الفنون التي ذاقها ومارسها ـ السماء ذات النجوم التي أظلت وجوده القلق الفائر على الأرض.

فكان ـ فيما كان ـ «يلتهم القصة فيما بين وجبتي طعام «وعبارته هذه ـ على هوان شأنها في الظاهر ـ هي دليل الباحث إلى الأصل المعرفي المتين الذي بنى عليه فيما بعد واحدة من أضخم دراساته وآصلها، هي كتابه (القصة في سورية) الذي يبدو لأول وهلة ـ نشازا في سيرته العلمية الأولى.

وكانت معاهد علمه (مكتب عنبر) و(التجهيز) مؤسسات علمية راسخة في عصره، وكان أساتيذها كبار علماء عصرهم وأدبائه ولغوييه. لا جرم كان مثل الدكتور في مواهبه وذكاء قلبه يشب فيها شبابا باذخا ألمعيا، ولا جرم أنه حين اجتاز امتحان الثانونة كان في قطره الأول المبرز على الأقران.

وكانت بعثته إلى القاهرة لاستكمال دراسته الجامعية (1941 ـ 1945) شاهدا على استقلال شخصيته، وعلى مزاج الفنان فيه. كان يجب أن يدرس الأدب، إلا أنه كان يكره أن يعود ليدرس علومه فاختار دراسة التاريخ، ورجع بإجازة فيه وفي الجغرافية جميعا، وكان زميله فيها الأستاذ عبد الحميد دركل، أستاذ المادتين في ثانويات دمشق، والمدير العام للآثار والمتاحف، وسفير سورية فيما بعد، على ما أخبرني به الأستاذ منير كيال الجغرافي وعالم الشاميات المعروف.

وكان من الثمرات المباشرة لهذه الإجازة كتاباه: (سورية) وهو كتاب ضخم مصور اقترحته عليه وزارة السياحة، و(جغرافية الوطن العربي) وقد كان كتابا مدرسيا تخرجت به أجيال.

ورسم وكالملحق لكتاب (الجغرافيا) وضع كتيبا ملونا لرسم الخرائط بالطرق الهندسية، ارتفق به طلاب البكالورية في دراستهم للمادة مع الكتاب الأم.

وكان قد باشر التدريس في ثانويات درعا ودمشق عقب عودته من القاهرة (1936 ـ 1953) وتبينت لطلابه مواهبه الفنية في الخط وتصوير الخرائط ،إلى الحد الذي كانت معه لوحة الفصل (السبورة) التي كان يقرر عليها درسه أشبه بأثر فني يبقى الطلاب لتأمله بعد انتهاء الدرس.

وكان رسم الخرائط ملمحاً ظاهراً من ملامحه الفنية جديراً بأن يلفت إليه مؤرخاً وبلدانياً مثل الأستاذ القاضي اسماعيل الأكوع، والوزير اليمني الأسبق، حين لقبه في القاهرة فيما بعد ، مستشاراً ثقافيا لسورية في مصر (1956 ـ 1958) على ما حدثني به.

وفي دمشق كان مديرا لدار المعلمين الابتدائية)1953 ـ 1954)، وقد كان درس فيها وفي دار المعلمين العليا من قبل، ثم أمينا عاما للجامعة السورية (1954 ـ 1955) ثم عين مستشارا ثقافيا لسورية في مصر على ما تقدم.

وفي مقامه ذلك في مصر كتب كتابه (القصة في سورية). وكان قد دعي إلى أن يحاضر في موضوعه طلاب قسم الدراسات اللغوية والأدبية في معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة

الدول العربية. فاحتشد لذلك، وجمع من مادة المقدمات المتعددة للبحث ما قرت له عينه هو نفسه، إلا أن الجانب الأكبر والأكثر أصالة في الكتاب هو الجانب الخاص بالقصة منذ بدأت تتميز لها ملامح فنية ظاهرة. وقد كانت مادته وأصوله هنا حاضرة في قلبه.. ولم تكن لتجميع له على النحو الذي جلاه في كتابه لو لم تكن مجتمعه له من تلقاء نفسها في زمن محاضراته المعلوم.

وعلى أن الرؤية الشاملة، ونضج الأدوات الفنية واكتمالها، أمران لابد من تقديرهما حاصلين سلفا في يد الباحث قبل أن يمضي في بحثه خطوة واحدة.

وهو شيء يعز مطلبه حتى على من تسموا باسم الدراسة الأدبية، فضلا عن أن يكونوا ممن فرغ لغيرها من أنواع المعارف والعلوم.

ثم نقل إلى الخارجية فكان قائماً بأعمال سورية في السودان (1958) ومستشاراً في سفارة الجمهورية العربية المتحدة في كولومبيا حتى عام (1961). وقنصلا عاما في البرازيل (1961 ـ 1963).

وفي البرازيل كتب الصورة الأولى من كتابه الذي سبنشر فيما بعد باسم (الأدب في البرازيل) وانعقدت بينه وبين الكاتب البرازيلي الأشهر جورج أمادو آصرة صداقة إلى الحد الذي صح له معه أن يستكتبه إحدى مقدمتي الكتاب العجيب الشأن (مختارات من القصص البرازيلي) (دمشق 1964) واختصر هو مادة كتابه لتكون المقدمة الأخرى.

والكتاب بظاهره المعلوم، وبالمطوي من خبره غير المعلوم مأثرة عجيبة من مآثر الدكتور رحمه الله.

ثم كان مديرا عاما للسياسة الخارجية في وزارة الخارجية، وسمي وزيرا للاعلام في سورية (1965 ـ 1966).

دعاه المرحوم الشيخ جابر العلي الصباح إلى الكويت، فبقي في جامعتها منذ تأسيسها (1966) ربع قرن كامل (1966 ـ 1991) أستاذاً ثم رئيساً لقسم التاريخ ثم عميدا لكلية الآداب.

وكانت الكويت قراره بعد طول ترحال، اجتمعت له فيها نفسه العالمة، فصنع فيها على مكث أكابر أعماله، وكتب، رخي البال، وما شاء الله من شعره الذي يلبس صورة التاريخ.

وفي الكويت كانت له يد طولى في إنشاء معهد بحوث الحضارة الإسلامية في فرانكفورت الذي يقوم عليه الباحث العالمي الدكتور فؤاد سزكين. وكانت في حينها مأثرة جليلة للأمير الشيخ جابر الصباح، حضر إنفاذها الدكتور عبد الله يوسف الغنيم.

ومن أعماله هناك دوره البالغ في إنشاء مجلة (الثقافة العالمية) ودوره في لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية، أثرين ظاهرين من آثار موسوعيته الثقافية، وحضوره الدائم في خدمة الفكر العربي الحديث.

وفي عام (1991) عاد إلى دمشق، فكانت سكنه بعد أن كانت مسكنه، لا يفارقها إلا فيما يعرض له من أسفار، ولاسيما إلى الكويت نفسها، معلقا قلبه بأبنائه فيها. وبقي فيما خلا ذلك في دمشق، يكتب فيها البحوث، ويلقي المحاضرات، ويخرج ما عنده من أعماله، أو يستتم ما كان في حاجة منها إلى تمام. وآخر كتاب كان يزمع إخراجه (تاريخ ميا فارقين) لابن الأزرق الفارقي، وكان حققه قديما مستوفيا نصه، ثم نسيه، فما أذكره به إلا جهة ناشرة طلبت منه بعض ما عنده. فاستخرجه وتحدثنا فيه، إلا أن الأجل حال دون الأمل، وما يتم شيء إلا

بكتاب.

3ـ أدوات المؤلف:

لم يكن للفقيد من أن يعانق المجهول بد، فإن لم يحرزه معرفة حاضرة أو غابرة، صنعه بنفسه فكرا وخيالا متوثبا وأحلاماً تأكل من قلبه كما تأكل الحقيقة منه». فكان منه الشاعر المحلق، يقول الشعر ـ على طريقته ـ بلسانه ويده، كما كان منه العالم المصنف يجهد في أن يستودع الحقيقة تصانيفه.

ومن أجل هذا لم يكن لغير العلم بصوره كلها في حياته موضع. وهذا بعينه هو الحقيقة التي تفسر الظاهر والباطن في هذه الحياة.

دعاه الشاعر الكبير عمر أبو ريشة حين كان سفيرا لسورية في الهند إلى حفل فخم احتشد له وتأنق فيه، حتى إذا أشرف الحفل على نهايته قال له: هل سرك ما شهدت؟

قال: لا. قال: ولم؟ قال: جئناك لنسمع منك لا لنطعم طعامك! فتهلل له الشاعر، وقال له: لك سأنشد إذن! وأنشده وأنشد الحاضرين إلى الفجر ما شاء الله شعرا ومودة خالصة وتمام حضور.

وبهذا التوق الغلاب إلى أن يسمع الشعر ويشهده، وفي خبر يتعلق بالشاعر الكبير نفسه، جلا الفقيد صورة عجباً اتفقت له، أبرزها من أطوائها قبل عشرات كثيرة من السنين.

فقد روى في حفل أقيم في الذكرى الخامسة للشاعر، أنه وهو صبي يافع تعلق بنافذة قاعة المدرج الكبير في جامعة دمشق التي كان سينشد فيها الشاعر شيئا من شعره من أجل ألا يفوته هذا النشيد.

سيرة في الحياة والفن بعضها من بعض وليس أن يبدع صاحبها بمنكر ولا بديع.

قال الكاتب الكبير الدكتور حافظ الجمالي لدة الفقيد وصديقه حين تكون شاكر اعتزل الناس».

وينبغي أن يكون هذا حقا من القول، إلا أنه حق قد عرفت حقيقته التي تكشفه وتجلي عنه: الرجل شاعر عالم مؤرخ، فما ينفك قلبه من جد، وفكره من نظر، ويده من قلم. وما يطيق ـ سجية وعملا ـ أن يكون غير ذلك. ولم تكن وقائع حياته ومراحلها وملابساتها إلا مناسبات عارضة ظاهرة، تكشف سرائره التي خص بها، وهاجسه المبدع الدفين.

كانت اللغات التي عرفها بمواقيتها وأسبابها منافذ له إلى التراث الإنساني العريض، لا تحجزه عند حواجز اللغة، ولا يرتهن ـ إذا أراده ـ لأمزجة الناقلين. وكانت اللغات التي يجيدها أربعاً، هي الفرنسية والاسبانية والانجليزية والبرتغالية، نذكرها بترتيبها الذي ذكرها به.

وحين كتب كتابه عن (الأدب في البرازيل) كتبه كتابة العارف بمادته، فما يحجبه عن أصولها الفنية والجمالية شيء. وعن الإسبانية ترجم (ماريانا) وهي فيما نعلم كتابه المترجم الوحيد.

4ـ وآثاره:

ذكر رحمه الله قبل أقل من شهرين أن له ثلاثة وخمسين عنواناً، ونعرف نحن أنه إن كانت عدة صفحات بعضها مئين، فإن عدة صفحات بعضها الآخر ألوف. وله مجموعات من الخواطر، تدخل في ثلاثة أجزاء، هي بمساراتها العامة ثلاثة كتب، كان على أن يسميها (خواطر). وله إلى ذلك خمسون ومئتا مقالة (250) أدارها على موضوعاته التي أنفق فيها عمره، تخرج منها مجلدات كبار.

وقد تقدم لك ذكر طائفة من أعماله، وسيأتي ذكر طائفة أخرى، ونذكر الآن طائفة ثالثة، وبعد أن عرفت أنه صنف أكثرها في مقامه الطويل بالكويت.

كان التاريخ، قديمه وحديثه، قضية الدكتور وهاجسه المقيم، وكأنما كان قدراً له لا يملك إلا أن يعيشه كما تقدم. إلا أن الأدب كان هوى نفسه، وحلبة طاقته الفوارة المتفلتة من القيود، والبرزخ القائم على آخر تخوم الأرض تثب منه روحه إلى المجهول.

وككل الكبار عاش قضيته وأضمر هواه، مغالبا فيما يغالب، أنه في أعماقه مطوي على الأروع والأجل، لا يتهيأ له أن يبين عنه بكامل روعته وجلاله. وما هي، في الحين بعد الحين، إلا نفثات من براكينه، أو التماعات خاطفة في سماواته، تومىء ولا تصرح، ويغرف بها من بحره المحيط غرفات، والبحر هاجع مكانه لايزال.

وقد كتب آخر ما كتب، أو من آخره، يعني نفسه: «فما زان الأدب برائعة خالدة، وهو المولع منذ الصغر بالجديد الجميل، ولا قدم عطاء يذكر مع اسمه. ومعظم ما قدم فإنما هو غثاء أحوى يذهب مع الريح».

ألا نعلم نحن أن هذا ضرب خفي من بكاء النفس، وأنه نص في الوقت نفسه أن ما كتب في الأدب ليس بشيء بالقياس إلى ما يعلم أنه حاضر في قلبه؟

فقد استأثر التاريخ إذن بجمهور ما كتب، أخلص أكثره له، وشاب بالأدب طائفة منه، وبقي الأدب الصرف غريبا في عالم الفنان الأديب.

كتب في التاريخ (معالم الحضارات) و(العالم الحديث) وهما من أوائل ما كتب في مستهل الخمسينات. ثم غلب التاريخ الإسلامي على أعماله، وقد علمت أن أكثره إنما كان مدة مقامه في الكويت. فكتب (دولة بني العباس) وهو من مؤلفاته القديمة وكتب (مؤرخو العصر السلجوقي الأيوبي) بالفرنسية. وهو رسالته للدكتوراه من جنيف، و(التاريخ العربي والمؤرخون) و(موسوعة الدول الإسلامية وأعلامها) و(المدن في الإسلام) و(مدينة العلم: آل قدامة والصالحية) و(الأندلس في التاريخ).

٥ـ الفنان:

بني رحمه الله على الفن الخالص منذ كان، هبة موهوبة ونعمة سابغة لا يد له فيها.

وانغمس هو، منذ عقل، في لجته الذهبية، فتوهجت في يده غير صورة من صوره مما يعرف عامة من يقرأ له وما لا يعرفون.

فكتب الخط الفارسي البديع، وهو بين الخطوط العربية من أكثرها أناقة وشعرية. ولو تفرس متفرس في هذا الخط وفيمن يكتبه من أصحاب الفنون والآداب، كان جدير أن ينتهي إلى نتائج إنسانية وفنية حسان. ولا يبعد أن يتبين أن فيمن يكتبه أصحاب المواجد والأذواق، وأصحاب الرؤى الباطنة، ووثبات الخيال الشاعر، أو التأمل الفلسفي العميق.

ورسم الرسم المتقن: وجوها وطبيعة وغير ذلك. فتجد فيما رسم من الوجوه خاصة حكاية الأصل، الدالة على اقتدار الصنعة وكمالها، والتعبير الدال على رؤية الفنان وحساسيته ولحظته الشعرية في عمله ذلك. وتجد فيما استلهم من مشاهد الطبيعة الإشراق والشعرية الطاغية جميعا، عنصرين أصيلين من عناصر شخصيته، لا يخطئهما فيه من عرفه معرفة من كتب.

وكانت الموسيقى، إلى ذلك، عالما آخر من عوالمه الشعرية المسحورة، عاشها بكليته ملاوة من الدهر، ورتلها بنفسه على الكمان والعود، واصلا بين أسبابها وأسبابه، لاحقا هكذا ـ بممارسته، وبمتابعته البعيدة المدى، وبوجده المطلق الذي يباشر به من أمره كل شيء ـ بأكابر صانعيها، وبالعظام الذين شادوا هياكلها العليا بين الناس.

وما أمره مع الرحابنة ـ عند قراء (العربي) ـ ببعيد. وليس في أصالة التلقي وعمقه آصل

ولا أبلغ من قوله في بعض كلامه عنهم: « وكنا نبهت لينابيع الفرح الداخلي تغمرنا، فلا نصفق ولا نتكلم، ولكنا نتأمل في صمت ولا ندري ما نقول ».

ثم اقتطعته إليها همومه الأخر، وما قدرها في حياته بهين ولا يسير، فتراجع هذا كله ليكون مادة من مواد العبقرية المذخورة في قلبه العظيم. حتى إذا دعاه من حياته العامة داع أو أثاره منها مثير، ومض ما في قلبه وميضه العبقري، وتدفق من فوره فنا كاملا أخاذا، وكأن صاحبه لم يسكت عنه لحظة واحدة قط.

6ـ والشاعر الأديب:

خالط رحمه الله العربية مخالطة العاشق الوامق، وذاق أسرارها ذوق العارف البصير، واصطنع في أساليبها لنفسه أسلوب فنان معرق أصيل.

وككل فنان حق كان ينطوي على ناقد مؤرخ كبير. يذوق الجمال كله، ويعرف ـ عرفان القلب ـ المحاسن كلها، ويرى في كل ظاهر فن ما وراءه من أصالة طبع، أو دقائق صنعة ولطف تدبير.

غير أن الكلمة كانت قدس أقداسه، وكانت سره الأعظم وجناحيه اللذين حلق بهما عاليا جدا في سماوات الفكر والأدب والفن، واختط فيها لنفسه مداراته وأفلاكه الجبارة، التي سلمها له كبار معاصريه، من دهاقنة الحرف، وأساتذة البيان الرفيع، شعرا ونثرا وما بين ذلك.

وكان له حين يأخذ في مطلب من مطالب الأدب والفن خاصة، وحين تسوى له أسبابه ودواعيه عامة، ويتطلع بعينيه إلى المجهول نفسه، مجهوله الذي يتسمع إلي دبيبه في قلبه، ويسمع نغمته تتردد في جنبات نفسه = كان له رحمه الله حين يطيف به هذا ويستغرقه ويستولي عليه: أسلوب عجب هو شعر كله، بل هو فن عجيب منه، تهوي إليه أفئدة الشعراء فما يتفق لهم منه، بأوزانهم وقوافيهم، إلا الشيء بعد هذا النمط، من عبقر يجيء.

فإذا عرفت أن غير قليل من فئة هذا هو احتفاء بشعراء أو مقدمات لدواوين شعر، وإذا عرفت أن أكثر هذا إنما هو لأصدقاء من أصدقاء عمره، أو لناشئة مغمورين من أدباء عصره؛ فأنت إذن على مشارف السر الذي كان يتولد منه نمطه العبقري؛ وكان يحلق بجناحيه الماردين في مداراته الجبارة التي أو مأنا إليها قبل يسير.

وبهذه الفتنة الشاملة التي تهيأت لأسلوبه: غنى داخليا، وحيوية دافقة، وجمالية آسرة تتخيل لقارئها بألف لون ولون = تقدم شاكر مصطفى لأول عهده بالكتابة، ليكون ـ في وثبات قليلة ـ مع الصفوة من الكتاب التي لا يبلغ عددها أصابع اليد الواحد، والتي هي قبلة أنظار القراء.

7ـ الصورة والحقيقة:

كان في الكويت، وطنه الثاني بعد موطنه دمشق، مع أنجاله الكرام. وكانت تلك آخر مرة ترى فيها الكويت الرجل الكبير. حتى إذا أقبل عليه الصيف رجع إلى دمشق فكان لنا لقاء معه غاية في اللطف والجمال.

الرجل هنا قمة سامقة من قمم الإنسانية المرهفة، سنواته التي تقترب من الثمانين فعلت فعلها فيه، بلغ من الحياة الموضع الذي يشف فيه فما يحس لغير الروح في بنيانه البشري أثر. الحكمة وسمت الحكماء طاقته الباطنة، وإهابه الظاهر.

محفوظه حاضر أبداً، ومن ورائه فكره المتمرس البصير. الجد أصل فيما يورده، فإذا كانت الدعابة لونا من ألوان هذا الجد، تكشف منه وتدل عليه، ضمه إليه، فأمتع

وأفاد في آن، فإذا حدثته أقبل على حديثك بحرص من يخشى أن يفوته من حديثك حرف مرة، أو انكفأ على نفسه، وغشيت وجهه سحائب رقيقة شفافة من هم بعيد مرة أخرى.

حدثته يومذاك عن أفذاذ من المؤرخين، كتبوا التاريخ بفنية الأدب وجماله وتدفقه. وسميت له منهم أسماء، وما كنت أريد من حديثي غيره.

قال وهو يرقى درجة في البيت الذي كنا ضيوفاً فيه: يارب، فعلمت أن الدنيا قد خرجت بالكلية من قلبه، وأن الروح الآن هي الحقيقة الكبرى التي عليها يعول وإليها يؤول.

وكان لنا في بيته لقاء آخر قريب، جرى الحديث فيه غنيا حميماً سهلاً، في الأدب وأهله والكتابة وأساليبها، والعصر وبعض المشهورين من رجاله.

وكالعادة، وعلى غرار ما صنع في سلسلته البديعة (أوراق من التاريخ) أبان لك فيما كان يتحدث فيه عن جوانب يعرفها هو أهملها التاريخ.

وفي التفاتات نفسه الرقيقة الجادة في حديثه كله، وفي أسلوب تناوله وصدقه وحرارته كانت تتكشف معاني ذلك الهم البعيد الذي يراه الرائي يغشى وجهه، ولا يكاد يتبين له فيه - لأول وهلة - سبب ولا مغزى ولا تأويل.

وحين تركته، تاركاً بعض أوراقي عنده، لم أكن أعلم أن أنفاسه في الدنيا قد باتت معدودة، وأن رؤيتي هذه له توشك أن تكون آخر العهد به.

كان مسافرا من غده إلى حمص، حتى إذا رجع منها بعد أيام واجدا فيها بعض الرَوْح فيما يظهر، انقلب إلى بيروت، إلا أن سفره إليها هذه المرة لم يكن أبدا من أسفاره السعيدة:

طال عليه المقام بها، وأعنته ما لقيه من بعض ناشريه فيها، وجاءه - وهذه أشدهن - نعي صديق عمره نجاة قصاب حسن أضعف ما يكون قدرة على تلقيه...

كان العبء أكبر مما يستطيع الجسد الواهن والنفس المجرحة احتماله، وكانت سفرة صح فيها عليه من الوجوه كلها أن السفر قطعة من العذاب، حتى إذا أدرك مأتم صديقه في دمشق لم يكن غريبا على أحد من عارفيه أن يقع مغشياً عليه.

وفي حومة برحائه تلك، وقبل أيام يسيرة من وفاته، رغب إليه ناشر كتابه الأخير المقدم للطبع (صلاح الدين المفترى عليه) أن يقرأ تجربة طبع الكتاب، على العهود في عالم الطباعة والكتب، فاعتذر إليه بأنه لا انبعاث له لشيء، وأنه لا يقوى على أن يقرأ كلمة أو يخطها بقلم، مع أن الكتاب نفسه كان قضية حية يتدفق في الحديث عنها قبل نحو من شهر واحد فقط من ذلك التاريخ.

هل رأى الرجل الكبير في تلك اللحظة، بنافذ بصيرته وبعبقريته الروحية، الضفة الأخرى للوجود التي يتلاشى عندها كل شيء وتفقد أشياء الحياة الدنيا بغتة فتونها وبريقها وما تتخيل به لأهل الدنيا، تجذبهم إليها به، سراً من أسرار الوجود ينتظم به أمر الوجود؟

قبل يومين اثنين من وفاته ذهبت إليه لبعض الأمر، وفي يوم الخميس 31/7/1997 كان في بلودان مصيف دمشق المشهور، أجاءه إليها قدر غالب. وفجأة أصاب القلب المثقل المكدود ارتخاء شديد، لم يمهل صاحبه ولا من حوله، وما كانت إلا خطفة زايلت الروح الشبح الإنساني، وخلصت للحق، لتكون بالكلية في عالم الحق.

مع السيرة الذاتية للدكتور شكري عياد

«العيش على الحافة»:

قلق الوحدة والرغبة في التواصل!

بقلم: حسين عيد / مصر

هو الناقد والمبدع الكبير الدكتور شكري عياد، له العديد من الكتب النقدية، منها: «البطل في الأدب والأساطير» (1959)، «موسيقى الشعر العربي»(1968)، «دائرة الإبداع» (1986)، و«اللغة والإبداع» (1988)، وله في مجال القصة مجموعات قصصية، منها: «ميلاد جديد» (1958)، «طريق الجامعة» (1961)، «زوجتي الرقيقة الجميلة» (1977). كما حصل على عدد من الجوائز الأدبية، منها: جائزة الدولة المصرية التقديرية (1989)، جائزة الملك فيصل (1992)، وجائزة العويس (1998).

صدرت أخيرا سيرته الذاتية «العيش على الحافة» (1998)، عن دار أصدقاء الكتاب. تناول فيها فترة طفولته وصباه ومطلع شبابه، وذلك بدءا من تاريخ مولده في عام 1921 بإحدى قرى محافظة المنوفية، حتى

نهاية دراسته الجامعية عام 1940.

فما هي (الأسباب)، التي حفزته إلى (كتاب) سيرته الذاتية؟!

وما هو (الشكل)، الذي تمنى أن يكتبها به، وكيف كان الناتج؟!

وما هي (أهم ملامح) الصورة العامة، التي رسمها لنفسه؟!

أسباب الكتابة:

ساق الدكتور شكري عياد بين ثنايا الكتاب (الأسباب) المتنوعة، التي حفزته إلى (كتابة) سيرته الذاتية. أول هذه الأسباب هو رغبته في إقامة (صلة) مع القارىء، بدا ذلك تارة بشكل مباشر: «أريد نوعا من الكتابة يكون حقا صلة بيني وبين قارئي»، كما ظهر، تارة أخرى، بشكل غير مباشر منعكسا على (أسلوب) الحديث: «أريد أن أحدثك أيها القارىء كما أحدث نفسي»، و«أريد أن أحدثك أيها القارىء حديثا حميما»؛ لأن عالمنا واحد (مشترك): «أكتب لأني أريد أن تكونوا معي، فالعواصف تحيط بنا جميعا شيبا وشبابا، أطفالا وكهولا».

ثاني هذه الأسباب هو تخمينه أن لحياته (قيمة): «لا بد أن للأصل ذاته بعض القيمة»، لكنه سرعان ما حاول أن يخفف مما رآه غلوا، تارة (بالتقليل) من شأنه: «أنا أول من يعرف أنها حياة تافهة، لعلي أحاول أن أجعل منها شيئا مهما بالكتاب»، وتارة أخرى (بالتهكم)، بأن القارىء سيجد فيها مادة (للتسلية): «أغلب الظن أنك سوف تتسلى بهذا الكلام، فهو أحسن من أشياء كثيرة يمكن أن تكلفك أكثر وتمتعك قليلا»، و«ربما كان حديثي عن حياتي مسليا لهؤلاء الناس الذين لا يرضون عن حياتهم، وهم كل الناس، وربما وجدوا في بعض ما لا يرضون عنه موضوعا للفخر».

ثالث هذه الأسباب، أن هناك قوى (قدرية) تحتم عليه الكتابة، ما دام قادرا؛ لأن «هذا قدرنا ما دمت أستطيع أن أمسك بالقلم».

وقد يتبدى رابع الأسباب في اقتراب شبح (الموت): «سيعود زائري يوما، قد لا يكون بعيدا وسيأخذني معه». وربما كان هذا هو (أهم) الأسباب، التي حفزته إلى الكتابة، وهو يقف على (حافة) الموت - أطال الله عمره - ومنه استمد عنوان سيرته: «إنني أقف عند الحافة الحرجة بين الكلام والصمت، بين الحياة والموت أو بين الموت والحياة».

وقد يبدو خامس الأسباب الحافزة على الكتابة (كاعتراف): «أريد أن أتخفف من عبء، حتى لا يجيئني زائر الفجر وأنا مثقل». ثم إذا هو يسفر عن طبيعته الخاصة «أعترف دائما بأني مشغول بما يجري في داخلي، أكثر مما يجري حولي»، لكنه - في ذات الوقت - يود أن (يبوح) بكل شيء «أريد فقط أن أظهر ما خفي من أمري وفكري»، و«لأكشف لك عن خفايا ما يدور في خاطري عن الحياة وعن نفسي»، حتى يبلغ الذروة: «أريد أن أنفض حياتي أمامك».

وهو يكتب - سادسا - في محاولة (للتعرف) على الذات: «أمور كثيرة حدثت لي ولم أفقه معناها كما ينبغي، وأمور كثيرة كنت أتمنى أن تحدث ولكنها لم تحدث. لماذا تبقى هذه وتلك معلقة بين الوجود والعدم؟ لو أنني استطعت أن أحولها إلى كتابة كتلك الكتب التي أخرجتها حتى الآن لما تركتها هكذا كالأرواح الشاردة». وربما كان هذا البوح الحميم (طريقا) للوصول إلى (نفسه): «أريد أن أقول: إني حين أحدثك، حينئذ فقط يمكنني أن أصل إلى نفسي. هذا إن استطعت أن أحدثك بكل الصراحة، بكل الصدق»، ثم إذا هو بعد صفحات طويلة يربط مباشرة بين المناجاة الحميمة ورحلة البحث عن الذات

كبديلين: «ولكننا بدأنا المسيرة نوعا من المناجاة الحميمة أو التفتيش عن الذات».

وقد تكون الكتابة، من ناحية سابعة، لاسترجاع (الذكريات)؛ لأهمية هذا الفعل للحاضر الذي نعيشه: «هل حان الوقت لأكتب ذكرياتي؟» و«إذا كان استرجاع الماضي وسيلة ـ بل إجراء ضروريا ـ للتفكير في الحاضر، فحسبي أن أغريك بهذا التفكير تاركا لك الحكم والاختيار».

ومن جانب ثامن، قد تؤدي الكتابة أغراضا أخرى، فقد تكون «تاريخ ما أهمله التاريخ»، وقد تكون بغرض بث (الوعي) والحث على (التفكير): «لا بد أن نراجع كتابنا من أول. لا بد لنا أن نفكر». ثم إذا هو (يتشكك) في جدوى ما يفعل «هل من الضروري أن أكتب هذا الكلام؟ هل استطعت أن أرسم صورة صادقة ودقيقة، بدون مبالغة، بدون حذف، بدون إضافة متأخرة»، لينتهي باعتذار رقيق: «قررت أن أكتب لك لأمتعك أو أشجعك، لا لأثير خواطرك»، و«أنا لا أحدثك إلا عن وقائع وانطباعات، وإذا تركت في نفسك بعض التساؤلات فلا حيلة لي في إزالتها».

الشكل والناتج:

اعتبر الدكتور شكري عياد أن كتابة السيرة، تتطلب كتابة من (نوع) آخر، لا دخل للصنعة) فيها: «هذه كتابة من نوع مختلف. كل كتابة حاولتها قبل اليوم كان فيها قدر كبير أو صغير من الصناعة، مهما قلت، تفسد الكتابة كلها؛ وذلك لأن المطلوب «أن أتكلم دون صناعة، بدون فن»، «لا أريد أن أصنع شيئا»، حتى ينفتح الطريق، حيث «لا حاجزا بيني وبينه. أريد تلك الدرجة من الصدق التي تسبق الصمت مباشرة»، عندئذ يتحقق الغرض المنشود، هو «أن أصل إلى عقلك وقلبك دون واسطة».

هنا، ينطلق الدكتور شكري عياد من (فكرة)، أن تكون كتابة السيرة الذاتية كتابة من (نوع) مختلف، مغاير، فإذا كان قد أمضى عمره كله يكتب (فنا) تلعب فيه (الصنعة) أو الجانب (الحرفي) دورا ما، فإنه ينشد في هذه الكتابة (الجديدة) استبعادا تاما لدور الفن، أو بمعنى آخر استبعادا تاما لدور الصنعة، مهما كبر أو صغر حجم هذا الدور؛ لأن طبيعة السيرة تستدعي أن يتكلم بتلقائية، دون حواجز، بصدق كامل، حتى يتحقق (التوصل) المطلوب مع عقل وقلب القارئ.

وقد (اجتهد) الدكتور شكري عياد أن تعكس سيرته الذاتية، كل من رغب فيه، فإذا هو يقدم أدق ما تجيش به خلجات نفسه من مشاعر وأفكار، وإذا هو ينفضها على الورق في صورتها الأولى، مباشرة، بتلقائية تامة، دون أن ينقيها، أو يحجر عليها أو يقيدها بأية محاذير أو محظورات. فإذا هو يرسم بكل الصدق، صورة عامة، لشخصية (فنان)، بدءا من سنوات طفولته، مرورا بسنوات صباه، وانتهاء بسنوات مطلع شبابه، حتى نهاية دراسته الجامعية في كلية الآداب بجامعة القاهرة.

فما هي أهم ملامح هذه الصورة العامة؟

ظل الوحدة:

أوضح الدكتور شكري عياد في سيرته، أن أباه اضطر إلى ترك الأزهر قبل أن يحصل على العالمية، واستطاع أن يعمل مدرسا في جمعية المساعي المشكورة، في مدرسة نكلا العنب، حيث جاء (مولد) شكري بعد زواج الأب من أمه «وهو يناهز الأربعين، وهي بنت ستة عشر، وكانت لها ضرة تكبرها كثيرا، وبقيت أمي ثلاث سنوات لا تحمل»، ثم «حملت أمي مرة ومرة ومرة، ولكن ثلاثة من

أطفالها ذكرين وبنتا حفظت اسماءهم لكثرة ترديدها: فهمي وأحمد وانشراح - ماتوا قبل أن يجاوزوا الثانية من العمر، أما الرابع - عبد الفتاح - فقد عاش حتى بلغ الخامسة، ثم لحق باخوته، وجئت أنا بعده، فصممت أمي على أن تسميني عبد الفتاح، عساها تبرد نارها على عبد الفتاح الأول، ولكنها خافت أن يعاقبها الله على عنادها فسمتني هذا الاسم المزدوج «عبد الفتاح شكري» وكانت لا تناديني إلا بالاسم الثاني».

وانظر إلى (أثر) هذا المولد «كان حديث أمي المتكرر عن أولادها الثلاثة الذين ماتوا قبلي (قلما كانت تذكر البنت) لا يسبب لي سوى الضجر. أشعر أنها تحملني مسؤولية فظيعة، أن أبقى حيا»، لذلك «ترسب في نفسي من الخوف أن أفجع أمي بموتي كما مات إخوتي الذين مهدوا لي السبيل. لذلك أصبح محرما عليّ أن أعوم في الترعة لأن غرق الأطفال كان من أشد الحوادث إثارة للفجيعة في القرية المصرية». كما كان هناك (أثر آخر) لاسمه المزدوج «منذ سمتني أمي عبد الفتاح شكري. فعبد الفتاح يتنازعه شخصان: شخص ميت لا أعرفه، وربما كان له تأثير عليّ يشبه تأثير المالك، لولا اسم شكري الذي يدفع عبد الفتاح بعيدا رغم أنه موجود في جميع الأوراق الرسمية (هل لهذا علاقة أيضا بنزعاتي الفوضوية؟) ولكن المعركة لا تزال قائمة ولا أظنها حلت بموت خالي عبد الفتاح قبل أكثر من عشر سنوات، فقد ظل إلى أن مات يذكرني بأني سميت باسمه».

هنا طفل يتنازعه - منذ طفولته المبكرة - تياران: تيار (يجره) ذاتيا، لإحساسه بمسؤولية المحافظة على حياته وربما أسريا تحت ضغط ورقابة الأم، على الابتعاد عن (الآخرين)؛ خشية مشاركتهم العوم ومن ثم احتمال (الموت) الفاجع. والتيار الثاني (ينفّره) من (الآخر)، الغريب، الذي لم يره وإن التصق اسمه به منذ المولد، دون ذنب جناه، أو ذلك الخال القريب، الذي نسب إلى نفسه فضل تسميته!

المهم، أن «ظل الوحدة» بدأ ملازما له منذ وقت مبكر من طفولته «فقد وجدت نفسي أتذوق الوحدة حتى في طفولتي». وبعد أن انتقلت أسرته من القرية إلى أشمون «كنت طفلا وحيدا». فماذا كان يستطيع طفل (وحيد) أن يفعل وسط عالم الكبار، إلا أن ينزوي وينغلق على ذاته؟! «ماذا كان يمكنني أن أفعل في الجلسات - جلسات الكبار - غير الفرجة؟ والفرجة مع طول الزمن، تعلمك أن تعيش مع أفكارك، مهما كانت أفكارا ساذجة، ويصبح لك رفيق دائم، هو نفسك، تألفه أو لا تألفه، ليس معك غيره».

هكذا كانت طفولة شكري عياد، مع ظل مسيطر للوحدة، سيجد ملاذه - بعد ذلك، صبيا ابن عشر سنين مع مقعد وكنز في بيتهم «عثرت على كنز في ذلك المقعد، كان الكنز في صندوق قديم من تلك الصناديق التي تحوي أمتعة العروس حين تنتقل إلى بيت زوجها»، و«كان الكنز الحقيقي مجموعة متفرقة من أعداد مجلة الهلال في سنواتها الأولى»، كان أبوه خلال سنوات دراسته الأزهرية «يقتطع من قروشه المعدودة ليشتري هذه المجلة».

لقد فتحت كتب هذا الصندوق، باب (القراءة) لشكري عياد على مصراعيه، فإذا هو يلج أعتاب هذا العالم الرحب متمركزا على كرسيه العتيد. وكان ما ساعده أيضا، ودعم (وحدته) كتاب كان عنوانه «سر تقدم الإنجليز السكسون» مترجما لكاتب يدعى ديمولاند، وانظر إلى انطباعه بعد أن قرأه «شيئا واحدا ثبت في ذهني، اسمه «التربية الاستقلالية»، ومن ضمن معانيها أن يعتمد الإنسان على نفسه، وأن حشو العقل

بالمعلومات ليس مهما ولكن المهم شيء اسمه «الشخصية»، أن يعرف الإنسان ماذا يريد ويبذل جهده لتحقيقه، وأن يواجه العقبات ولا ييأس»، ثم وضع أفكاره موضع التنفيذ، و«بعد شهرين فعلا كنت أمارس الاعتماد على الذات، وذلك باللجوء إلى مكتبة البلدية»، و«كانت قريبة من منزلي، فبدأت أقرأ معتمدا على نفسي كما تعلمت من ديمولاند، أغرمت بالأدب الحديث والروايات المترجمة، وقرأت الكثير في مجموعات الهلال والمقتطف والمجلة الجديدة».

وحين وصل الأب إلى سن الإحالة إلى المعاش، مدّوا له سنتين، وفي ذلك الوقت قُبل شكري عياد في المدرسة الثانوية بالمجان، لكن أحد المدرسين اكتشف أنه مصاب (بالجرب)، فاضطر إلى المكوث في المنزل لمدة أسبوعين، وحيدا، معزولا، مما دعم (وحدته) وانقطاعه إلى القراءة.

هكذا ضرب (ظل الوحدة) عميقا في تكوين شكري عياد، ليشكل ملمحا رئيسيا في شخصيته، وتنامى ليوطد (عزلته) عن الآخرين، ويفرز ثمارا جديدة، من أمثلتها: «عزلتي عن الأطفال الذين في سني، بعد تمريناتي السابقة في مقعد البلد، علمتني تسلية ما زلت أمارسها حتى الآن خصوصا في الرحلات الطويلة أو الجلسات المملة، وهي السرحان، ويمكنك أن تفخمها فتسميها «الاستبطان» أو «التأمل في الذات».

وكان طبيعيا، أن يمتد اتجاه العزلة معه وهو ينمو شابا، ويلتحق بكلية الآداب بجامعة القاهرة، فيسكن في بيت قريب من الجامعة، يمارس فيه وحدته وعزلته ولكن مع توافر مصباح كهربي، يسّر له القراءة، التي انقطع لها تماما، وأتيحت له الفرصة للكتابة أيضا، وبدأ ينشر بعض أعماله في الرسالة والرواية.

الرغبة في التواصل:

كان هناك تياران تنازعا طفولة شكري عياد، أجبره أحدهما ونفّره الثاني من (الآخرين)، إضافة إلى معيشته الأولى وسط الكبار، ثم ظروف نموه وما وجده من ملاذ في عالم (القراءة) فتح له بابا يناسب تكوينه الخاص، فاعتمد على ذاته، وتوغل بين جنباته، ليحقق (حلمه)، وكلها عوامل كرست (وحدته) ودعمت (عزلته) عن الآخرين. وربما كان هناك عامل آخر، حاسم في توطيد أركان هذا الاتجاه: «لا أستبعد أن شعورا مبهما أخذ يخالجني في سن مبكرة، بأن الناس حين يتجمعون يتحولون إلى نسخ مكررة».

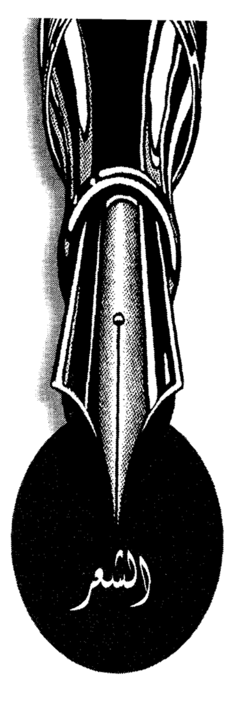
إذن، ربما كانت خشيته من أن يتحول إلى مجرد صورة مكررة، عاملا حاسما ساعد على سلخه من الجماعة، حتى يحقق صورته الخاصة (المتفردة)، التي وُلدت حلما خلال ساعات وحدته الطويلة، دبت فيه الحياة وهو يتجول في عالم القراءة. وربما كان هذا العامل وراء تفكيره بأنه ليس ابن أمه وأبيه، الذي أفاض فيه: «لا يمكنني أن أحدد في أي سن من عمري أخذت أفكر أني ابن ناس آخرين. ولعلي حاولت أن أتصور شيئا عن أهلي الحقيقيين»، حتى ينتهي إلى نفي أي سوء ظن بالأم «أنا لم أظن بك السوء قط يا أمي، ولكنني أظن أن هذه الفكرة كانت الفرض الوحيد المعقول والمقبول الذي وضعته لتفسير وجودي في الدنيا».

وإذا كان شكري عياد قد حاول أن يتلمس نماذج مماثلة لهذا التفكير من التاريخ مع الاسكندر الأكبر أو كهنة سيده مع الحاكم المصري القديم آمون، أو مع أبطال الأساطير الذين كانوا أبناء غير شرعيين لآلهة، فكل ذلك - في نهاية الأمر - يعكس نزوعا حادا إلى التميز والتفرد، مع

الحلم الذي تولد في وحدته، فذلك هو الغرض الوحيد المعقول والمقبول(، الذي يبرر وجوده في الدنيا؛ حتى يتبوأ مكانا يليق به على مسرح الحياة. وهو ما يعكس - أيضا، وفي ذات الوقت - ويزيل الأستار، عن (فجوة) أو هوة واسعة كانت بينه وبين (الآخرين)، ربما بدت نتيجتها قاسية عند الاحتكاك أو التعامل المباشر معهم، وهو ما عبر عنه بقوله «أحسب أن تجاربي مع البشر كان معظمها غير سار».

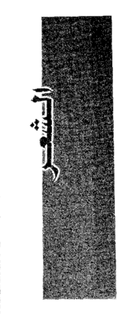
وربما بدا هذا (الشرخ) الكامن في أعماقه، هو أزمة حياته التي أرقته باستمرار. ولم يكن أمامه إلا أن يلوذ بعالمه الوحيد الذي عركه جيدا، عالم وحدته، عالم (الكتابة)، فكان هو المحفز والعنصر الجوهري الدافع له، كي يطرحه داخل بوتقة فنه؛ ليتفحصه طويلا؛ في محاولة لتشريح أبعاده واستكناه خباياه، تمهيدا لرأب الصدع، وهو ما عبر عنه بقوله «معظم ما كتبته حتى الآن يدور حول موضوع واحد: عدم القدرة على التواصل».

ولم يكن يدري أنه خلال رحلة بحثه الطويل، كان يتحقق - في ذات الوقت - حلم حياته الغالي، ويكتمل بناء المفكر والمبدع المتميز، وإذا هو، في سيرة حياته، يتقدم جهارا، يمد يده؛ ليتواصل مع الآخرين!



■ كن وجعي أو دليلي — عزت الطيري

■ استغراق — ثائر زين الدين



كُن وجعي أو دليلي

النَّدى والثَّمَرْ
والهوى والقمرْ
كل حُلوٍ له
عاشقٌ ينتظرْ
على إبرٍ،
أجلسُ الآن،
أرفو سماءً.
تمزقها نجمة الشوك،
أسمعُ من وردة الليل،
أغنية،
هرّبتها العصافيرُ،
من عشبها
ريثما يهدأ القمرُ المتثائبُ،
من حزنهِ الشاعري،
أردّدُ،
يا أيها الحزنُ،
كن وجعيِ أو دليلي
وكن موجةً تحملُ الروحَ،
نحو سواحِلها، في الصبابات،
في آخر الغيم،
كُن برزخا للعبور إلى
وطن أشتهى برتقالا بهِ
أو ربابا يعطلني
عن رحيلي...

● عـَزت الطيـري
مصـــر

الفصولُ انتهت
بيدَ أنَّ المواسمَ،
أغلقت الريحَ
أو ساوَمَتْ
كن صباحيِ وكنْ
وردة في جحيمي
وسيدة للنسيم،
تعطرني بابتسام
وكنْ
فاعلن.. فاعلنْ...
ليتَ أن القصائد
ياليتها
ما انزوت للمها
والبناتُ التي،
كنت عشقا لها
أو صدَت بابها
صارت البنت تبحث عن
نجمةٍ سقطَتْ،
من ثقوبِ عذوبتها..
عن مناديل شوقٍ ترفرفُ،
فوقَ شبابيك دمعتِها
تمزجُ الماءَ بالماء،
صانعة عقِدها
أي عقد إذنْ؟

فلمنْ ترتدي البنتُ،
زنّارَ نيرانِها؟
ولماذا يموتُ المغنّى،
حزينا على نايهِ؟
وبه ما به
ولماذا أنا القرويُّ الجميلُ
أظلّ على أبرٍ......
جالساً...
إبرةً
إبرةً
انزع الآن من ساحلي..
ابرة عارية..!! ثُقِبَتْ رأسها
هل ترى كيف تكسو إناسا،
تخيط لهم ثوبَهم
بالخيوط الذهَب
بينما الإبرة الـــ
تشتكي العريَ والخوفَ،
أو تكتوي
من صداعِ التَّعَبْ
هبَّ قلبي وَهبت
كلُ قلبٍ أحبْ
ناشرا خيله
في فضاء الغضبْ



● شعر: ثائر زين الدين

تستغرقين القلب:

يجلسُ مثل صوفي على قش

الترقب،

مقلتاهُ سراجُ أحلام،

وفوق الهيكل الذاوي

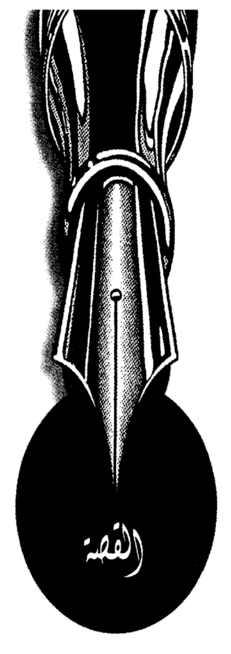
ترف الروح.

تستغرقين السمع:

عصفورٌ يرفرف قربَ نافذتي،

ويهرب حين أفتحها له.
مطرٌ ينقر أسقف القرميد.
حورٌ مائسٌ في الريح!
أصداءُ أجراسٍ
شهيق صنوبرٍ
ترجيعُ أمواه الجداول
بوحُ ناي عاشقٍ مجروح
تستغرقين العينَ:
يا ظبيا من الفيروز
يا بحرا يلونه الخريفُ
وغابة تلهو بوهج الصبحِ
يا ثلجا على ليل الحكاية.
أيها البدرُ الذي يغفو
على وجه الزهورْ!
تستغرقين نسائمي:
فأحس كيف يخالطُ المسك البهار
وكيف يمتزجُ الندى،
بزفيرِ نعناعِ السهوب،
وليلك الوديان...
يا امرأة يسابقها إلى غاياتها
خيطُ القرنفل،
ثم يتبعها البخور.
تستغرقين أصابعي:
يا أرنب الثلج المراوغ
كيف أتبع نبضك الدافي؟
أخاف على الحليبِ
خشونة الكفين.
أخشى أن أجفّل غفوة الزغب
الذي
ينمو على الدراقِ!
هل من شافعٍ لي؛
إن أنا حركتُ أعشاب الحديقة.
فاستثرت النرجس النعسان،
أو طيرتُ أسراب الفراش؟
ومن يصدق أن كفي أيقظت سهوا
خلايا النحل،
فانطلقت لتحرس شهدها
المسفوحْ؟
تستغرقين النفس:
كيف سَكَنتها هذي الجموحْ؟
ردي إليّ حبورها،
لا تتركيني ضائعا،
ما عدت آنسُ دونها
أولا؟
خذيني من براثنها إليك
أريحها مما حملتُ
واسترِيحْ!

العين ٢/٢/١٩٩٨



■ ماما ذهبت إلى مكان ما — فالنتين راسبوتين، ترجمة: أشرف الصباغ

■ ميزان آل باليك — هاينرش بل، ترجمة: سمير مينا جريس

■ كانج جانبي وحكاياته — ترجمة: وليد حسن حسو



ماما ذهبت إلى مكان ما

قصة:
فالنتين راسبوتين

ترجمة:
د. أشرف الصباغ

فتح الطفل عينيه، رأى ذبابة تزحف على السقف. طرف، وراح ينظر في أي اتجاه ستسير.

تحركت الذبابة في تلك الناحية، حيث كانت النافذة. أخذت تجري دون توقف، وقد فعلت ذلك بشكل غاية في السرعة.

رأى الطفل أنها تجري في طريق. فراح ينتظر: ألن تزحف واحدة أخرى خلفها، حتى يتحقق ذلك الطريق فعليا. ولكن لم يكن هناك ذباب أكثر من ذلك. كان في الحقيقة موجودا، ولكنه لم يكن يجري على السقف، وسرعان ما فقد الطفل اهتمامه نحوه. اعتدل في الفراش، وصاح:

- ماما، أنا صحوت!

لم يجبه أحد.

- ماما! - نادى - أنا جدع، أنا صحوت.

هدوء.

انتظر الطفل. ولكن الهدوء لم ينته.

عندئذ قفز من الفراش وركض حافيا إلى الغرفة الكبيرة. كانت خالية. راح ينظر بالتتابع إلى المقعد، ثم إلى الطاولة، وأرفف الكتب. ولكن بجوارها لم يكن هناك أحد. كانت تلك الأشياء موجودة هكذا على نحو

يشغل المكان فقط.

اندفع الطفل إلى المطبخ، ثم إلى الحمام. لم يكن هناك أحد مختبأ أيضا.

- ماما! - صاح الطفل.

ابتلع الهدوء صيحته وانطبق عليها. اندفع الطفل ثانية، دون أن يصدق الهدوء، إلى غرفته تاركا على الأرضية المدهونة آثار كعبيه وأصابعه التي ما لبثت أن سكنت، ثم ذابت واختفت.

- ماما - قال الطفل بقدر ما يستطيع من هدوء - أنا صحوت، وأنت غير موجودة.

صمت.

- أنت غير موجودة، هه؟ - سأل.

توترت ملامحه في انتظار رد. أدار وجهه في جميع الاتجاهات. لكن الرد لم يأت. فأجهش الطفل بالبكاء.

اتجه نحو الباب باكيا، راح يجذبه، لكن الباب لم يستجب له. عندئذ ضربه بقبضته، ثم دفعه بقدمه الحافية. رض قدمه، وأخذ يبكي بصوت أعلى.

وقف وسط الغرفة. تساقطت دموع كبيرة دافئة من عينيه على الأرضية المدهونة، ثم جلس دون أن يتوقف عن البكاء.

كان كل شيء من حوله يسمعه. وكان كل شيء صامتا. انتظر أن تتناهى إليه من خلف ظهره خطوات، ها هي ها هي، ولكنها أبدا لم تأت. أما هو فلم يستطع قط أن يهدأ.

استمر ذلك طويلا. ولكن كم مر، لم يعرف.

في النهاية رقد على الأرض، وراح يبكي مستلقيا. وكان مجهدا لدرجة أنه لم يعد يشعر بنفسه. صار لا يدرك أنه يبكي. وكان هذا البكاء طبيعيا إلى ذلك الحد الذي يشبه فيه التنفس، وقد صار لا يتحكم فيه، بل على العكس كان أقوى منه.

فجأة بدا للطفل أن أحدا ما في الغرفة.

هب مسرعا على قدميه وأخذ يتطلع حوله. لم يفارقه ذلك الإحساس الذي أرغمه على النهوض. ركض الطفل إلى غرفة أخرى، ثم إلى المطبخ والحمام. لكن لم يظهر أن هناك أحد.

عاد الطفل ناشجا، وارى عينيه بقبضتيه، ثم رفعهما وأخذ يتطلع حوله مرة ثانية. لم يتغير أي شيء في الغرفة. المقعد خاليا، الطاولة تقف وحيدة، وعلى الأرفف، كالعادة، كانت الكتب، ولكن كعوبها ذات الألوان المختلفة كانت تنظر إليه في حزن وغموض. استغرق الطفل في التفكير.

- لن أبكي أكثر من ذلك - قال لنفسه - ستأتي ماما، وسأكون جدعا.

اتجه نحو الفراش ومسح وجهه المبلل بالبطانية. مر بعد ذلك، في هدوء وكأنه يتنزه، على كل ما لديهم في الشقة. لحظتئذ حضرت إلى ذهنه فكرة رائعة.

- ماما - قال بصوت غير عال - أريد القصرية.

لم يكن يريد القصرية، ولكن ذلك هو الذي كان من الممكن أن يرغم أمه، لو كانت بالبيت، أن تركض إليه.

- ماما - كرر.

لم تكن بالبيت... الآن فهم ذلك بشكل قاطع ونهائي.

يجب فعل شيء ما. «سألعب الآن، لحين تأتي ماما» - قرر هو. ذهب إلى الركن حيث كانت جميع لعبه، وتناول الأرنب. كان الأرنب محبوبه، وكانت إحدى قدميه قد انخلعت. اقترح الأب عدة مرات على الطفل إعادة لصق هذه القدم، ولكنه لم يوافق بأي حال من الأحوال. لم يكن هناك أي دافع لحب أرنب بقدمين. على هذا النحو ظل الأرنب بقدم واحدة، أما الثانية فكانت ملقاة في مكان ما هنا، والآن هي كائنة بمفردها، ومتحققة لذاتها.

- هيا نلعب يا أرنوبتي - اقترح الطفل.

-وافق الأرنب صامتا.

-أنت مريض. قدمك توجعك، وسوف أعالجك الآن.

وضع الطفل الأرنب على الفراش. تناول مسمارا وغرزه في بطن الأرنب معطيا إياه حقنة.

كان الأرنب قد تعود على الحقن، فلم يعد يبدي رد فعل عليها.

راح الطفل يفكر. ثم، وكأنه، تذكر شيئا ما، ابتعد عن الفراش ودار ببصره في الغرفة الكبيرة. لم يتغير أي شيء هناك، والهدوء كما كان يلف ركنا وراء الآخر في بطء.

عاد الطفل متنهدا إلى الفراش ونظر إلى الأرنب.

- لا، ليس هكذا - قال الطفل - الآن سأكون أنا الأرنب، وأنت الطفل الصغير. وسوف تعالجني أنت.

أجلس الأرنب على المقعد واستلقى هو على الفراش، ثم لوى قدمه تحته وأخذ يبكي. راح الأرنب، أثناء جلوسه على المقعد، ينظر إليه بعينيه الزرقاوين الكبيرتين في دهشة.

- أنا يا أرنب، توجعني قدمي - شرح له الطفل.

- يا أرنب... بعد ذلك سأل: أين ذهبت ماما؟

- لم يرد الأرنب.

- أنت لم تنم. أنت تعرف، قل أين ذهبت ماما؟ - طلب الطفل وهو يأخذ الأرنب بين يديه.

صمت الأرنب.

نسي الطفل أنه في السابق كان دائما يرد بنفسه بدلا من الأرنب مؤديا بذلك دورين في آن واحد. والآن يطلب منه الرد في جدية. لقد نسي أن الأرنب مجرد لعبة بين اللعب. بين المكعبات التي لم ترتص فوق بعضها البعض إلا حينما كانوا يرصونها هم، وبين العربات التي لم تسر إلا حينما كانوا يدفعونها هم، وبين الوحوش التي لم تزأر وتتكلم إلا عندما كان يزأر أو يتكلم أحد ما بدلا عنها.

نسي هذا الطفل كل شيء.

-تكلم، تكلم! - طلب هو.

أمعن الأرنب في الصمت.

طوح الطفل به على الأرض، فقفز مسرعا ودار حول نفسه. الطفل أيضا قفز، دار حوله وهو يردد طوال الوقت: «تكلم، تكلم، تكلم!»، لكن الأرنب لم يرد، ولم يستطع أن يهرب منه، لأنه كان بقدم واحدة. فجأة أدرك الطفل ذلك، فكف عنه. وقف وراح ينظر كيف يبكي الأرنب بدون صوت ووجهه مدفون في الأرض. وعندما سمع ذلك البكاء، انحنى على الأرنب، بسط كفيه، وقال في ذنب:

- ماما ذهبت إلى مكان ما.

فجأة بدا للطفل أن أحدا ما يصعد السلم.

- ماما! - صاح مندفعا نحو الباب. لكنه تعثر في المقعد سقط. نهض وراح يرهف السمع. ولكن لم يكن هناك أحد في الباب. عندئذ انخرط الطفل مرة ثانية في البكاء. كان يبكي من الألم والوحدة. لقد عرف الألم، ومع الوحدة فهو يلتقي لأول مرة.

هامش:

الكاتب فالنتين جريجوريفيتش راسبوتين من أكبر الكتاب الروس المعاصرين. ولد في 15 مارس عام 1937م بقرية «أوستا - أودا» على نهر أنجارا بمقاطعة ارقوتيسك بسبيريا.

- صدر أول أعماله عام 1961م. نال جائزة الدولة عام 1977م.

- كتب قصة «ماما ذهبت إلى مكان ما» عام 1965م، وقد اخترناها من مجموعته القصصية «عش قرنا أحبب قرنا» الصادرة عن دار «الحرس الفتي» بموسكو عام 1982م.



ميزان آل باليك

للأديب الألماني: هاينريش بل

ترجمة:
سمير مينا جريس

في بلدة جدي كان معظم الناس يرتزقون من العمل في مصنع الكتان. منذ خمسة أجيال وهم يستنشقون الغبار المتصاعد من سيقان الكتان المكسورة مستسلمين بذلك للانتحار البطيء. كانوا صابرين بشوشين، يأكلون جبن الماعز، والبطاطس، بين الحين والآخر يذبحون أرنبا، وفي المساء يهزلون ويشتغلون بالإبرة في الدار، ويغنون، ويشربون النعناع شاعرين بالسعادة. أثناء النهار كانوا يكسرون سيقان الكتان في ماكينات عتيقة، لا حول لهم ولا قوة أمام الغبار والحرارة المنبعثة من أفران التجفيف. لم يكن في دوارهم إلا سرير وحيد في تجويف مخصوص بالجدار، لاينام عليه سوى الأب والأم، أما الأطفال فكانوا ينامون على الدكك حول السرير. في الصباح يتشبع الدوار برائحة حساء لايقيم الأود، وفي أيام الآحاد كانوا يأكلون الفطير. تتورد وجوه الأطفال فرحة في أيام الأعياد عندما تتخلى القهوة الرخيصة عن قتامتها شيئا فشيئا بفعل اللبن الذي كانت تصبه الأم باسمة في وعاء القهوة.

في الصباح الباكر يذهب الآباء إلى المصنع تاركين العمل المنزلي للأطفال: يكنسون الغرف، ويرتبونها، ويغسلون الأطباق، ويقشرون البطاطس - تلك الحبات الصفراء الثمينة التي كان عليهم أن يظهروا لآبائهم قشرتها الرقيقة حتى ينفوا عن أنفسهم أي مظنة تبذير أو استهتار.

بمجرد عودة الأطفال من المدرسة كان عليهم أن يذهبوا إلى الغابة لكي يجمعوا - على حسب الموسم - عيش الغراب أو الأعشاب الطبيعية: الجويسئة العطرية، والزعتر، والكراويا، والنعناع، وأيضا القمعية الأرجوانية، وفي الصيف - بعد حش الحشائش من المراعي الجدباء - كانوا يقومون بجمع الزهور البرية. كانوا يحصلون على بفنج (١) عن كل كيلو من زهور الحشائش، التي تباع بعد ذلك في صيدليات المدينة للسيدات ضعيفي الأعصاب مقابل عشرين بفنجا للكيلو. عيش الغراب هو الذي كان ثمينا، عن الكيلو الواحد كانوا يحصلون على عشرين بفنجاً، أما في محلات المدينة فيبلغ سعر الكيلو ماركا وعشرين بفنجاً. في الخريف، عندما تدفع الرطوبة عيش الغراب من جوف الأرض، كان الأطفال ينتشرون زاحفين في أعماق ظلمات الغابة الخضراء، حيث لكل عائلة تقريبا أماكن خاصة لجمع عيش الغراب يبوح بها همسا كل جيل للجيل التالي.

كانت الغابات ملكا لآل باليك، وكذلك مصنع الكتان. كانوا يعيشون في قصر بقرية جدي، وهناك، بجوار الحجرة التي يشترون فيها الحليب من الفلاحين، كانت لزوجة كبير العائلة غرفة صغيرة يقومون فيها بوزن وشراء عيش الغراب والأعشاب وزهور الحشائش. في تلك الغرفة استقر ميزان آل باليك على المائدة: ميزان عتيق منمق ومزخرف بالبرونز المطلي بالذهب، وأمامه وقف أجداد جدي وهم أطفال، في أيديهم الصغيرة المتسخة سلال يملؤها عيش الغراب وأجداد جدي وهم أطفال، في أيديهم الصغيرة المتسخة سلال يملؤها عيش الغراب وأجولة ورقية بها زهور حشائش، ينظرون في ترقب إلى الأكيال التي تضعها السيدة باليك على الكفة حتى يقف المؤشر المتأرجح على الخط الأسود تماما - خط العدالة الرفيع الذي يعاد طلاؤه في كل عام. بعد ذلك تتناول السيدة باليك الدفتر الضخم المبطن بجلد بني وتسجل الوزن وتدفع الثمن في صورة عملات معدنية من فئة البفنج أو الجروشة؛ ونادراً، نادراً للغاية ما تدفع ماركا كاملا. عندما كان جدي طفلا، كان هنالك برطمان زجاجي كبير به بونبون مُز يبلغ ثمن الكيلو منه ماركا، فإذا كانت السيدة باليك - الآمرة الناهية في الغرفة الصغيرة - منشرحة الأسارير، فإنها تدخل يدها في البرطمان وتعطي بونبونة لكل طفل؛ وتتورد وجوه الأطفال فرحة، كما تتورد في أيام الأعياد عندما تصب الأم اللبن في وعاء القهوة وتتخلى القهوة شيئا فشيئا عن قتامتها حتى تصبح في لون ضفائر البنات الشقراوات.

من القوانين التي فرضها آل باليك على القرية قانون يمنع اقتناء الموازين في المنازل. لقد صدر هذا القانون منذ أمد موغل في القدم حتى أنه لم يعد هناك أحد يتساءل متى ولماذا سن هذا القانون. ولكن كان على الجميع احترام ذلك القانون؛ فمن خالفه طرد من مصنع الكتان ولم يجد من يأخذ منه عيش الغراب أو الزعتر أو زهور الحشائش، بل لقد بلغت سطوة آل باليك حداً جعل من المستحيل أن يجرؤ أحد حتى من القرى المجاورة أن يمنح ذلك المخالف

للقانون فرصة عمل أو يشتري منه الأعشاب. ولكن منذ أن بدأ أجداد جدي وهم أطفال صغار يجمعون عيش الغراب ويبيعونه - حتى يتبل المشويات والعجائن في مطابخ أثرياء مدينة براج - لم يفكر أحد في التعدي على هذا القانون؛ فللدقيق هناك المكاييل، والبيض من الممكن عده، والمنسوجات تقاس بالأذرع، أما في الأشياء الأخرى فإن ميزان آل باليك العتيق المزخرف بالبرونز المطلي بالذهب كان يوحي بالدقة، فوضعت خمسة أجيال ثقتها في المؤشر الأسود المتأرجح لوزن ما جمعوه في الغابة بحماس طفولي.

كان من بين هؤلاء الناس الهادئين من يحتقر القانون بالطبع، كصائدي الحيوانات البرية في غابات آل باليك بدون تصريح، الذين كانوا يشتهون أن يكسبوا في ليلة أكثر مما يستطيعون أن يكسبوا الشهر كله في مصنع الكتان، ولكن حتى بين هؤلاء لم يبد أن أحدا قد راودته فكرة أن يشتري أو يصنع ميزانا. جدي كان أول من تجرأ ووضع عدالة آل باليك تحت الاختبار؛ آل باليك الذين يسكنون القصور، ويمتلكون عربتين تجرهما الخيل؛ ويتبرعون دائما لأحد أبناء القرية بمصاريف الدراسة في كلية اللاهوت بجامعة براج، ويستضيفون القس كل أربعاء ليلعب الكوتشينة معهم؛ آل باليك الذين سيزورهم مأمور المركز في مستهل العام الجديد بعربته المزينة بشعار القيصر، والذين سينعم عليهم القيصر في مستهل عام 1900 بلقب «النبيل».

تميز جدي بالاجتهاد والذكاء؛ فكان يزحف في الغابة إلى أبعد مما كان أطفال قبيلته يفعلون. لقد تغلغل حتى وصل إلى الأدغال التي يسكنها - كما تقول الأساطير - العملاق بيلجان الذي يحرس الكنز المخبأ هناك. ولكن جدي لم يكن يخشى العملاق بيلجان، فكان يتسلل - مذ كان صبيا - إلى أعماق الأدغال ويأتي بغنيمة تحت الأرض، دفعت السيدة باليك ثلاثين بفنجا لكل كيلو منه. كان جدي يسجل كل ما يبيعه لآل باليك على ظهر ورقة من أوراق تقويم السنة: كل رطل من عيش الغراب وكل جرام من الزعتر، وبخطه الطفولي كتب على الهامش الأيمن مقدار ما حصل عليه مقابل ذلك: لقد سجل على هذه الورقة كل بفنج حصل عليه منذ بلغ الخامسة وحتى الثانية عشرة من عمره، أي حتى عام 1900. في ذلك العام أهدى آل باليك كل عائلة في القرية ربع رطل من البن الحقيقي الغالي الآتي من البرازيل، وذلك احتفالا بإنعام القيصر عليهم بلقب «النبيل» وقدمت أيضا البيرة المجانية والتبغ للرجال، وفي القصر أقيم احتفال كبير، وازدحم الطريق العريض الذي تحف به أشجار الحور، والمؤدي من البوابة إلى القصر، بالعربات التي تجرها الخيل.

قبل الاحتفال بيوم كانوا قد وزعوا البن في الغرفة الصغيرة حيث يترجح منذ نحو مائة عام ميزان آل باليك، الذي يسمون الآن باليك فون بيلجان؛ لأن العملاق بيلجان - كما تروى الأسطورة - كان يقبع في قصره الكبير في المكان الذي بنى فيه آل باليك مقرهم الحالي.

كثيرا ما حكى جدي لي عن ذهابه بعد المدرسة إلى القصر ليحضر البن لأربع عائلات: آل سيش، وآل فايدلير، وآل فولا، وعائلته هو: آل بروشر. كثر العمل في عصر آخر أيام العام، ما بين تزيين الغرف، وخبز الكعك؛ لذلك لم تكن العائلات تريد أن تتغنى عن أربعة صبيان وإرسالهم فرادى إلى القصر حتى يحضر كل منهم ربع رطل من البن. وهكذا جلس جدي في حجرة

الميزان على الدكة الخشبية الصغيرة، والخادمة جرترود تحصي أمامه أربعة أكياس بداخل كل منها ثمن كيلو بنا، وألقى نظرة على الميزان الذي استقر على كفته اليسرى حجر وزنه نصف كيلو. كانت السيدة باليك مشغولة بالتحضير للعيد، وعندما أرادت جرترود أن تمد يدها في برطمان البونبون المز لتعطي جدي واحدة، اكتشفت أنه فارغ. مرة كل عام كانوا يملأون البرطمان عن آخره بكيلو من هذا البونبون الذي يبلغ سعره ماركاً. وضحكت جرترود قائلة: «انتظر، سأملأ البرطمان». وظل جدي واقفا أمام الميزان، ومعه أكياس البن الأربعة التي يزن كل منها ثمن كيلو، والتي وزنت وغلفت بالمصنع. رأى جدي على إحدى كفتي الميزان الحجر الذي يزن نصف كيلو، فأخذ أكياس البن ووضعها على كفة الميزان الفارغة، وخفق قلبه بقوة حينما رأى مؤشر العدالة الأسو د يبقى معلقا إلى يسار الخط، وأن الكفة التي تحوي الأثقال ظلت هابطة في مكانها، وأن نصف كيلو البن يسمو بهامته في الهواء، وخفق قلبه خفقانا أشد مما لو كان قد رقد في الغابة منتظرا العملاق بيلجان وراء شجيرة، وبحث جدي في جيبه عن حصوات الزلط التي يحملها معه دائما لقذفها بالنبلة لاصطياد العصافير التي تنقر أوراق الكرنب الذي تزرعه أمه ـ ووضع ثلاث ... أربع.. خمس حصوات من الزلط بجانب أكياس البن حتى نهضت الكفة الأخرى ومعها الحجر الذي يزن نصف كيلو، واستقر المؤشر أخيرا على الخط الأسود تماما. وتناول جدي أكياس البن من الميزان ولف حصوات الزلط في منديلة، الذي سيكفي لمدة عام، والذي سيجعل وجوه الأطفال تتورد فرحة. عندما أفرغت جرترود البونبون في البرطمان الزجاجي محدثة صلصلة، كان الصبي الصغير الشاحب الوجه يقف في مكانه وكأن شيئا لم يكن. لم يأخذ جدي سوى ثلاثة أكياس بن، ونظرت جرترود في دهشة وذعر إلى الصبي الشاحب الوجه الذي ألقى بقطعة البونبون على الأرض، ثم داسها صارخا:

ـ أريد التحدث مع السيدة باليك.

فردت جرترود:

ـ السيدة باليك فون بيلجان من فضلك.

ـ طيب، السيدة باليك فون بيلجان.

إلا أن جرترود سخرت منه، ورجع الصبي في الظلام إلى القرية، وأعطى كيس بن لكل من عائلة سيش وعائلة فايدلير وعائلة فولا، ثم ادعى إنه لابد أن يذهب إلى القس.

ولكنه انطلق في أعماق الليل ومعه حصوات الزلط الخمس ملفوفين في منديله.

مشى طويلا حتى وجد شخصا يمتلك ميزانا، أو بالأحرى سمح له بامتلاك ميزان؛ كان يعلم أنه لم يكن هناك ميزان في قرية بلاوجاو أو برناو، فاخترق القريتين حتى وصل بعد مسيرة ساعتين إلى المدينة الصغيرة ديلهايم حيث يسكن الصيدلي هونيش. تصاعدت من المنزل روائح فطير ساخن، وفاحت من فم هونيش ـ عندما فتح الباب للصبي الذي كاد يتجمد بردا ـ رائحة النبيذ الساخن، وبين شفتيه النحيفتين لاح السيجار المبلل. أمسك الصيدلي بيدي الصبي الباردتين لحظة، ثم سألة:

ـ هه، هل ساءت حالة رئة أبيك؟

ـ لا ، أنا لم أحضر من أجل أدوية.. كنت أريد...

وفتح جدي منديله مخرجا الحصوات الخمس، ومديده بهم إلى هونيش قائلا:

ـ كنت أريد أن أعرف كم يبلغ وزن هذه الأشياء.

وتطلع خائفا إلى وجه هونيش، وعندما لم يقل الأخير شيئا، ولم يغضب، وأيضا لم يوجه إليه أي سؤال، قال جدي: «هذا ما ينقص العدالة». لم يشعر جدي إلا حينئذ عندما دخل الغرفة الدافئة - أن الماء قد تسلل إلى قدميه. لقد نفذ الثلج من خلال الحذاء الرديء.

وبدأ الثلج الذي تساقط عليه من فوق غصون الأشجار عيش الغراب الكثير والأعشاب والزهور التي وزنت على الميزان - ذلك الميزان الذي تنقص عدالته بمقدار وزن خمس حصوات. وعندما نادى هونيش امرأته وهو يهز رأسه ماسكا بالحصوات في يده، فكر جدي في آباء آبائه وأجداده، الذين أجبروا كلهم على وزن عيش الغراب والزهور على ذلك الميزان، وشعر بوطأة ظلم هائلة، وبدأ نحيبه يشتد، فليس - دون أن يأذن له أحد بذلك - على أحد الكراسي في غرفة هونيش؛ ولم يلتفت إلى الفطائر أو إلى فنجان القهوة الساخن الذي وضعته السيدة هونيش الطيبة البدينة أمامه، ولم يتوقف عن البكاء حتى عاد هونيش نفسه من الصيدلية قائلا لزوجته وهو يهز الحصوات في يده:

- 55 جراما بالضبط.

وسار جدي عبر الغابة لمدة ساعتين، تركهم يضربونه في المنزل، صمت عندما سئل عن البن الذي لم يحضره، لم ينطق بكلمة، وأخذ يحسب طيلة المساء على ورقته - التي سجل عليها كل شيء - ما الذي ورده للسيدة باليك فون بيلجان حتى الآن؛ وعندما دقت الساعة معلنة انتصاف الليل، وسمعت فرقعة الصواريخ النارية من ناحية القصر، وتعالت في جميع أنحاء القرية صيحات الابتهاج وشخشخة الصلاصل، وعندما تبادل أفراد الأسرة القبلات والأحضان كسر جدي صمت العام القادم قائلا:

- آل باليك يدينون لي بمبلغ قدره ثمانية عشر ماركا واثنان وثلاثون بفنجا.

ثم تذكر ثانية عدد الأطفال الغفير في القرية، وأخيه فريتس الذي جمع كمية كبيرة من عيش الغراب، وأخته لودميلا، تذكر مئات الأطفال الذين جمعوا كلهم عيش الغراب والأعشاب والزهور وباعوها لآل باليك، ولم يبك هذه المرة، وإنما حكى لأبويه واخوته عن اكتشافه.

عندما دخل آل باليك فون بيلجان الكنيسة لحضور القداس الاحتفالي في أول أيام السنة، والشعار الجديد - عملاق قابع تحت شجرة الشربين - يزين عربتهم بلونيه الأزرق والذهبي، أرسلوا النظر إلى وجوه الحاضرين الجامدة الشاحبة المحملقة فيهم. لقد توقعوا أن يروا شوارع القرية مزينة بالزهور، وأن يسمعوا في الصباح الموسيقى تعزف إكراما لهم، وأن تتعالى صيحات التهليل والفرح - ولكن القرية بدت وكأنها خلت من أهلها عندما انطلقت بهم العربة في طرقها. وفي الكنيسة التفتت إليهم وجوه الحاضرين التي علاها الشحوب والصمت والتحفز، وعندما اعتلى القس المنبر ليلقي عظة الاحتفال أحس ببرودة الوجوه التي كانت تشع هدوءا وسلاما فيما مضى. ألقى عظته المفككة بجهد، ثم رجع إلى الهيكل وهو يتصبب عرقا. ولما غادر آل باليك فون بيلجان الكنيسة بعد انتهاء القداس، أخذوا طريقهم بين وجوه أهل القرية الصامتة الشاحبة المصطفة على الجانبين. لكن السيدة آل باليك الصغيرة ظلت واقفة عند دكك الأطفال في الأمام باحثة عن وجه جدي فرانتس بروشر - الشاحب الصغير، وسألته، في الكنيسة:

- لماذا لم تأخذ البن معك إلى أمك؟

فوقف جدي مجيبا:

- لأنك لا تزالين مدينة لي بما يساوي ثمن خمسة كيلو من البن.

وأخرج من جيبه الحصوات الخمس ومد بها يده إلى السيدة الصغيرة وقال:

- هذا ما ينقص عدالتك، 55 جرام في كل نصف كيلو.

وقبل أن تستطيع السيدة أن تقول شيئا، بدأ الرجال والنساء في الكنيسة في إنشاد ترنيمة: «عدالة الأرض يا ربنا حكمت عليك بالموت»2.

وبينما كان آل باليك في الكنيسة، تسلل فيلهلم فولا - صائد الحيوانات البرية - إلى الغرفة الصغيرة الموجود بها الميزان وسرقه، ومعه الدفتر الضخم المبطن بالجلد الذي سجل فيه كل كيلو من عيش غراب، وكل كيلو من زهور الحشائش، وكل ما اشتراه آل باليك من أهل القرية، وطوال عصر أول أيام العام الجديد جلس رجال القرية في دوار أجدادي وأخذوا يحسبون عشر ما تم شراؤه من كل شيء، وفيما هم يحسبون، وقبل أن يفرغوا من جمع كل المبالغ التي وصلت حتى تلك اللحظة آلاف الماركات، هجم رجال الشرطة - الذين أرسلهم مأمور القسم - متقحمين دوار أجدادي وهم يطلقون رصاص بنادقهم ويطعنون بخناجرهم، ثم انتزعوا عنوة الميزان والدفتر. أثناء ذلك قتلوا أخت جدي الصغيرة - لودميلا - وجرحوا بعض الرجال، وقتل الصياد فيلهلم فولا أحد رجال الشرطة بطعنة نافذة:

وانتشر التمرد، ليس فقط في قريتنا وإنما أيضا في بلاوجاو وبرناو، ولمدة أسبوع تقريبا توقف العمل تماما في مصانع الكتان. وازدحمت القرية برجال الشرطة الذين هددوا الرجال والنساء بالسجن، وأجبر آل باليك القس أن يقوم بعرض الميزان في المدرسة أمام الجميع، وأن يبرهن على دقة مؤشر العدالة.

وعاد الرجال والنساء إلى عملهم في كسر سيقان الكتان، ولكن لم يذهب أحد إلى المدرسة لمشاهدة القس: وقف هناك وحيدا تماما، شاعرا بالعجز والحزن، ومعه المكاييل الحجرية والميزان وأكياس البن.

وعاد الأطفال يجمعون عيش الغراب، ويجمعون الزعتر والقمعية الأرجوانية والزهور. ولكن كل يوم أحد كان أهل القرية يرنمون في الكنيسة بمجرد دخول آل باليك: «عدالة الأرض ياربنا حكمت عليك بالموت» حتى أمر مأمور المركز أن تقرع الطبول في كل القرى معلنة منع إنشاد هذه الترنيمة.

كان على عائلة جدي أن تفارق القرية، وقبر ابنتهم الصغيرة التي واروها في التراب بالأمس القريب؛ كسبوا قوتهم عن طريق جدل سلال الخيزران، لم يطيلوا البقاء في مكان ما، لأنه كان يؤلمهم رؤية مؤشر العدالة الظالم في كل مكان. تنقلوا من قرية إلى قرية وراء عربتهم التي كانت تزحف بطيئة على الطريق الزراعي، مصطحبين عنزتهم النحيفة، ومن كان يمر بالعربة كان بإمكانه أن يسمعهم أحيانا وهم يغنون في الداخل: «عدالة الأرض ياربنا حكمت عليك بالموت». ومن كانت لديه الرغبة في الاستماع، كان يستمع إلى حكاية آل باليك فون بيلجان الذين نقصت عدالتهم بمقدار العشر. ولكنهم ما كانوا يجدون أحدا يستمع إليهم إلا نادرا.

هاينريش بل

هاينريش بل هو الأديب الألماني الوحيد المعاصر الحائز على جائزة نوبل في الأدب (عام 1972)، وذلك بعد سلفه الروائي توماس مان الذي حصل عليها عام 1929.

ذكرت الاكاديمية السويدية في حيثيات منح الجائزة أنها أعطيت له تقديرا «لإبداعاته التي جددت الأدب الألماني وأثرته، وذلك من خلال رؤيته الشاملة للتاريخ المعاصر واتصالها الوثيق بفنه الروائي المطبوع بقدراته الشعورية مرهفة الحس.»

ولد بل عام 1917 بمدينة كولونيا بألمانيا. بعد إتمامه الدراسة الثانوية عمل نجارا وبائعا للكتب، حتى استدعي للتجنيد عام 1939. اشترك بل في الحرب العالمية الثانية مقاتلا في جبهات عدة، وعند نهاية الحرب عام 1945 كان أسيرا في أحد المعسكرات الأمريكية. بعد الإفراج عنه عاد بل إلى مسقط رأسه حيث عمل نجارا في ورشة أخيه، ثم موظفا في أحد المصالح الحكومية، إلى أن تفرغ للكتابة منذ عام 1951.

بدأ بل عام 1947 في نشر قصصه القصيرة الأولى في مجلات أدبية، متأثرا شكلا وأسلوبا بالقصة الأمريكية القصيرة وبخاصة عند هيمنجواي. تركزت أعماله في تلك الفترة - مثله مثل معظم الأدباء الألمان على تصوير الحرب والعائدين منها والأنقاض التي خلفتها؛ وهو ما جعل النقاد يطلقون على أدب تلك الفترة «أدب الأنقاض».

«أين كنت يا آدم؟» هي رواية بل الأولى التي صدرت عام 1951. كان آدم في الحرب، وكان لابد أن تكون الإبداعات المبكرة لـ «بل» - الذى عايش أهوال الحرب كاملة - مرآة لخبرات لاتمحي في نفس آدم. يتجلى ذلك بأوضح صورة في روايته السالفة الذكر، ومجموعاته القصصية: «وصل القطار في موعده» (1949)، و«أيها المتجول تعال إلي أسبا..» (1950).

انتقل بل في سنوات الخمسينيات والستينيات إلى تصوير ونقد المجتمع الألماني في ظلال ما سمي بـ «المعجزة الاقتصادية» في غضون عشر سنوات - وبمساعدة مشروع مارشال الأميركي لإعادة إعمار دول أوروبا الغربية - تحولت ألمانيا من دولة متسولة إلى واحدة من أقوى الأمم الصناعية في العالم الغربي. انتشر الرخاء المادي والرفاهية في البلد الذي عانى طويلا الجوع والعوز والفاقه، ولكن خلف هذه الواجهة البراقه استشف بل أمراض المجتمع الجديد الذي اتخذ من المال قيمة تعلو فوق كل قيمة ؛ مجتمع قام بعملية إزاحة وكبت جماعي لخبرة الحرب متناسيا مسؤوليته في نشوب تلك الحرب. هذه هي الموضوعات التي تناولتها رواياته آنذاك: «ولم ينطق بكلمة واحدة» (1953)، «بيت بلا راع» (1954)، «البلياردو في التاسعة والنصف» (1959)، «آراء مهرج» (1963)، و«صورة جماعية مع سيدة» (1971).

في سنواته الأخيرة تحول بل من الكتابة الإبداعية إلى المقالة التي تتناول بالنقد الأحداث السياسية والأدبية المعاصرة. وقد جمع عدداً كبيراً من مقالاته القيمة في : «أرض ملغومة» (1982)، «احتجاج وتأييد» (1984) و«القدرة على الحزن» (1986). أصبح بل عندئذ في نظر الكثيرين - وبخاصة الأجيال الجديدة - ممثلا لضمير الأمة ومدافعا عن القيم والأخلاق؛ وهو ما جعل صدمة قرائه وأصدقائه ومحبيه هائلة لدى موته عام 1985.

هوامش

1- المارك الألماني يحتوى على مائة بفنج، والجروشة على عشرة بفنج (المترجم)

2- المقصود بذلك هو تقويم اليهود السيد المسيح للمحاكمة، ثم إدانته وصلبه.

ويسوع المسيح - في العقيدة المسيحية - هو ابن الله المتجسد . (المترجم)



كانغ جانبي وحكاياته

حكايات من الأدب الصيني الحديث

**ترجمها عن الفرنسية:
وليد حسن حسو**

**كانغ جانبي هو كاتب صيني معاصر، اشتهر بتأليفه حكايات متميزة.
ولد عام ١٩٣٩ في عائلة فقيرة، في مقاطعة (دو من) في إقليم (كانك دونغ).
كان كانغ جانبي في المرحلة الإعدادية عندما مات والده من البؤس والفقر والمرض، تاركا خلفه سبعة أفراد يعيشون في منزل صغير، لذلك وجد كانغ جانبي نفسه مضطرا للعمل في الأرض. في هذه المرحلة القاسية من حياته كان كانغ جانبي يقرأ، بشراهة ونهم، الكتب المدرسية الرائعة والمتطورة، ولاسيما ما يتعلق منها بحكايات (إيسوب) وقصص (أندرسن) وقصص غراهام غريم (الأطفال والمنزل)، وحكايات أخرى من التراث الصيني العريق.**

الزهرة المقززة والمنفِّرة

قديما كانت هناك فتاة شابة. كانت هذه الفتاة جميلة مثل الزهرة، وناعمة رقيقة مثل حجر اليشب الكريم.

ولكن كل ما تملكه من جمال ونعومة وعذوبة كان يزيد من كبريائها وغطرستها وعجرفتها، كما يزيد في لؤمها وخبثها وميلها إلى الأذى.

كانت لا تسمح لأحد أن يمدح النساء الأخريات أمامها، وإذا ما مدح أحدهم جمال فتاة غيرها كانت تغضب وتحتد وتبذل كل ما في وسعها لكي تسيء إلى الفتاة وتقلل من مكانتها وسمعتها.

كانت تقول بكبرياء:

- «حتى الجنيات والحوريات هن أقل جمالا مني.. كل رجال العالم سيخرون وسيركعون أمام قدمي هاتين!».

ولكن، للأسف، كانت السنوات تمضي دون أن يهتم بها رجل أو يتقدم لخطبتها..

وبدأت، تحت تأثير هاجس غامض، تتأمل نفسها في المرآة طيلة النهار والليل، باحثة عن أي عيب في شكلها وجمالها، فقد كانت تتفحص نفسها بدقة متناهية، وكانت على الدوام لا تجد أي عيب أو نقص في شكلها.

خاطبت نفسها متسائلة:

- يبدو أنه تنقصني في تسريحتي زهرة ندية طرية، تنبعث منها رائحة

شذية، عندئذ فقد أستطيع أن ألفت انتباه الرجال..».

وذهبت من فورها، دون تردد، إلى حديقة الزهر، لكي تطلب من جنية الورود أن تعطيها أجمل أزهارها.

قدمت لها الجنية زهرة بهية رائعة الجمال، ولكن الزهرة هيأت شوكتها لتغرزها في شعر الصبية المغرورة، فانبعثت منها رائحة كريهة غزت منخريها.

لم تتحمل الفتاة الرائحة الكريهة، فألقتها بسرعة، ووضعت على أنفها منديلها الحريري المعطر.

استاءت الجنية منها، فعاتبتها قائلة:

- «كيف ترمين زهرة مازالت بهية رائعة الجمال؟!»

أجابتها الجميلة وهي تبصق على الزهرة:

- «لا أحد يريد أن يتزين بزهرة كريهة الرائحة، حتى ولو كانت بهية ورائعة الجمال..».

ردت عليها الجنية:

- «هذه هي الحال ذاتها بالنسبة لك، وتنطبق عليك.. ليس هناك من رجل يريد الارتباط بفتاة ذات روح شريرة، حتى ولو كانت جميلة. ما تحتاجينه الآن ليس زهرة جميلة، بل أنت بحاجة إلى الود والفضيلة والأخلاق الحسنة».

الشيطان والأفعى السامة

في غابة كثيفة نبت نوع من أنواع الفطور بغزارة وكثافة، وكان الناس يأتون لقطاف هذه الفطور كل يوم.

وعندما انتشر خبر الفطر، جاء شيطان خفية في الليل، وزرع فطورا سامة بين الفطور الصالحة للأكل، وذلك بهدف تسميم الأهالي. وبعد أن انتهى من مهمته الخبيثة استدار نصف دورة، فشاهد فتاة شابة جميلة. كانت الفتاة تحمل أقلام تلوين، وتلون بها الفطور السامة بألوان عدة.

وتحت تأثير المفاجأة، سأله الشيطان عما كانت تفعله هناك، فأجابته الفتاة الجميلة:

- « نستطيع أن نخدع الناس بشكل أسهل وأسرع عندما نقدم لهم أشياء جميلة الشكل... كانت الفطور التي زرعتها قبيحة المنظر وكريهة الرائحة ومنفرة، وقد لونتها لكي تجذب أكبر عدد من الراغبين بالقطاف».

قال الشيطان:

- «هذا أمر رائع! هذا أمر عظيم! أكاد لا أصدق، أنت الفتاة الرائعة الجمال تملكين قلبا أكثر إجراما وتحجرا وقساوة من قلبي؟!!».

سألته الجميلة:

- «ومن تعتقد أن أكون؟»

أجابها الشيطان:

- « من يرى جمالك يعرف أنك جنية!».

أطلقت الفتاة ضحكة شنيعة، وكشفت فجأة عن شخصيتها الحقيقية.

لقد كان الشيطان الآن وجها لوجه أمام ثعبان ضخم سام، ذي نظرة مخيفة، وفم يطلق نفثات ملتفة من الدخان الأسود.

الفروج المشوي في طبق الصلصال

في قديم الزمان، كان هناك حرفي نشيط يعمل ببراعة ومهارة فائقتين في تشكيل الفخار.

جميع العصافير، وكل الحيوانات التي كان يشكلها تصبح حيوانات حقيقية قادرة على الطيران أو المشي.

وفي أحد الأيام طلب منه رجل كسول أن يصنع له طبقا من فراخ الدجاج

المشوية،فأعد له فوراً كتلة من الصلصال الجاف، وطلب منه أن يستعمل عرقه في عجن الطين:

أكد له الكسول وهو يقطب حاجبيه:

- «أنا لم أعرق أبدا في حياتي!».

أجابه الحرفي:

- «إذن لنحاول عجن الطين بعرقي».

وبلل الطين، وبدأ بتشكيله، بعد أن ملأ وعاء كبيرا من عرقه.

وبعد وقت قصير ظهر في الطبق فرخان من الدجاج، مشويان بشكل جيد. سال لعاب الكسول، فأمسك بهما، وعضهما كانه ذئب جائع، بشهية وشراهة كبيرتين، ولكنه بصق فورا اللقمة الأولى، وهو يشكو بمرارة، قائلا:

-«كيف صنعتهما ؟!!إن لهما طعم الطين!!».

قال الحرفي وهو يمسك بفرخ ويلتهمه بشهية ويكرر:

-«أليست الفراخ لذيذة وشهية؟! إنها لذيذة.. إنها شهية!!».

سأل الخمول الكسول حائراً:

-«لماذا تدعوني إلى وليمة وأنا لا أستطيع أن أبلع لقمة واحدة منها؟!».

قال له الحرفي وهو يضحك:

- هذا أمر بسيط جدا، لقد سكبت عرقي وجبلت به الفراخ، بينما لم تسكب أي نقطة من عرقك!!».

النمر يصلح أسنانه

بعد مطاردة طويلة من قبل صياد، وقع نمر مفترس في حفرة، وكسرت جميع أسنانه.

في الليل، ذهب خفية إلى عيادة طبيب أسنان، لكي يجري له عملية تصليح، ويركب له أسنانا جديدة.

قال له الطبيب وهو يريد استغلال هذا الموقف لصالحه:

-«هذا أمر سهل جدا، ولكن لي شرط واحد يجب عليك أن تقبل به، في جواري فتاة جميلة رفضت الزواج مني، إذا افترستها سأركب لك فورا أسنانا جديدة».

أجاب النمر بخشونة ومرارة:

-«كيف لي أن افترس كائنا حيا وأنا لا أملك سنا واحدة؟ أصلح لي أسناني أولا ثم بعدها سأنفذ شرطك على أكمل وجه».

أسرع الطبيب وهو راض مسرور فركب للنمر صفين من الأسنان الفولاذية الحادة.

ثم قال له الطبيب:

- «ها هي ذي أسنانك الجديدة هيا اذهب الآن بسرعة، وافترس الفتاة!».

رد عليه النمر بجواب مفاجيء لم يكن يتوقعه أبدا:

- « أنا لا أعرف فيما إذا كنت قادرا على افتراس كائن حي أو التهامه بأسناني الجديدة علي أولا أن أجربها.

دعني أجرب أسناني الجديدة فيك!».

وما كاد النمر ينتهي من قوله هذا حتى انقض على الطبيب وافترسه.

لايحيق المكر السيء إلا بأهله.

الصياد وزوجه

ذات يوم اصطاد صياد ثعلبا في الجبل، قال له الثعلب:

-«أنا ثعلب مقدس، إذا أطلقتني سأحقق لك أي أمنية تطلبها. عد إلى بيتك وشاور زوجك فيما تتمناه وترغبه!».

ترك الصياد الثعلب، وعاد إلى بيته، وحكى لزوجه قصة الثعلب.

-« يا إلهي ! ياله من حظ كبير... كم أنا محظوظة! أريد قصرا».

أشعلت زوج الصياد النار في منزلهما،

ثم قالت لزوجها:

-«هيا بسرعة نبحث عن الثعلب، نريد الحصول على قصر منيف رائع!».

بحثا مطولا عن الثعلب ، في الجبل، على مدى عدة أيام، ولكنهما لم يعثرا له على أي أثر بعد أن اهترأ نعلاهما.

صرخت الزوج في وجه زوجها، وهي تستشيط غضبا:

-«كيف تترك الثعلب يرحل وأنت لم تحصل بعد على بلاطة واحدة من القصر؟ أنت فعلا في غاية الحماقة!».

خرج الصياد عن طوره، وحرك سبابته في وجه زوجه، وهو متوتر الأعصاب قائلا:

- «وأنت أيضا لم تكوني قد شاهدت بعد ظل بلاطة حتى أضرمت النار في بيتنا! أنت أكثر حماقة مني بمئة مرة!».

الزرافة والعفريت

كانت الزرافة تتألم ألما فظيعاً، لأنها خرساء منذ الولادة، ولا تستطيع أن تتكلم وتعبر عن أفكارها.

ذات يوم قال لها العفريت:

- «أستطيع أن أشفيك من عاهتك، إنك وقتها لن تتكلمي لغة الحيوانات والعصافير وحسب، بل ستتكلمين لغة البشر!».

بكت الزرافة الخرساء فرحا وعرفانا عندما سمعت هذه الكلمات.

وأضاف الجني:

-«ولكن، يجب عليك أن تعديني قبل كل شيء أن تكوني رهن إشارتي ونظرتي.. لن تستطيعي التعبير عما تريدين، بل يجب عليك أن تتفوهي فقط بما أريده أنا، وما أمليه عليك أنا سواء أردت ذلك أم لا.. إذا كنت موافقة أشيري برأسك!».

هزت الزرافة رأسها استنكارا واستهجانا، واستدارت نصف دورة، وأدبرت، ورحلت دون أن تلتفت وراءها.

لقد فهمت الزرافة أن أكبر ألم في الدنيا، الذي ما بعده ألم، ليس بعدم القدرة على التكلم والتعبير عن الأفكار، بل الألم الأكبر هو أن تتكلم وتعبر عن أفكار غيرها رغما عنك.

العجوز الطيب والأفعى السامة

لم يكن العجوز الطيب قد رأى بعد أفعى سامة، ولكنه كان قد سمع أنه في أحيان كثيرة كان الناس ضحية هذا الحيوان.

لذا غضب غضبا كبيراً، وأعلن بضراوة وعنف:

-«يجب القضاء على جميع الأفاعي بالكامل، والذي يرى أفعى ولا يقضي عليها يرتكب بذلك إثما لا يغتفر..!».

وفي أحد الأيام، وبينما كان في حقل ، رأى أفعى سامة وهي تهم بابتلاع فأر الحقل. آه! كم كانت الأفعى ذكية!

ها هي ذي تقضي على فئران الحقول الضارة بالإنسان!

ضرب جبينه بكفه وهو حائر:

- «أيتها الأفعى، لقد طالبت بالقضاء عليك وإفنائك أنت ومثيلاتك!».

وأردف العجوز الطيب وهو مضطرب:

-« ولكنني خائف أن أرتكب بهذا العمل إثما لا يغتفر!».

ولكن الأفعى لم تشأ أن ترد له الجميل وتشكره، بالرغم من اعترافها بذلك، فلدغته بوحشية دون رحمة لدغة أرسلته إلى ملكوت الظلمات.

دودة الأرض وصاحب شجرة الدراق

في فصل الربيع أزهرت شجرة الدراق بشكل رائع وبهي، لقد كانت أزهارها حمراء متلألئة كأنها شجرة نائمة.

كان صاحب الشجرة مستلقيا تحتها، مسروراً بها كل السرور، يتأملها بإعجاب. ثم صار يحلم:

-«بعد زمن قصير سأتمكن من تذوق الدراق الرائع ذي العصير الغزير الحلو..».

وبينما كان غارقا في أفكاره خرجت فجأة دودة الأرض من تحت الشجرة، وقالت له بصوت مرتجف مذعور:

-« ستحل كارثة كبيرة! جيوش من الحشرات تهاجم جذور الشجرة، بات الموقف حرجا وخطيرا، هيا.. أسرع لتجد حلا لهذه المصيبة، فإن لم تفعل فإنك تستطيع أن تقول وداعا لدراقك!».

قال الرجل بكبرياء وافتخار وهو يشير بإصبعه إلى الشجرة المكتظة بالأزهار:

-«هل تتجرئين على القول بأن شجرتي لن تحمل ثمارا بعد الآن؟».

ثم تابع قوله:

-« تنمو الثمار تحت الأرض أم فوق الشجرة؟ لا علاقة لما تحت الأرض بما فوق الشجرة !.

أمام هذا الموقف الساخر من صاحب الشجرة كان على دودة الأرض أن تعود إلى وكرها.

وبعد بضعة أيام بدأت أزهار شجرة الدراق تزيل، وأوراقها تصفر، ثم ما لبثت بعد مدة وجيزة أن يبست وماتت.

حكاية رجل يناقض نفسه

كان في مدينة (شو) رجل يبيع في وقت واحد وفي مكان واحد، رماحاً ودروعاً. كان يصرح بأن دروعه صلبة وقاسية جدا إلى درجة أن الرماح مهما كانت حادة ومسنونة لا تستطيع اختراقها.

وكان يدعي أيضاً أن رماحه نفاذة وقاطعة الى درجة أنها تستطيع اختراق اي درع ، مهما كان صلبا وقاسياً .

وكان الناس لدى سماعهم أقواله المتناقضة هذه يسخرون منه قائلين.

- « ماذا سيحدث لو استعملنا رمحا من رماحك ضد درع من دروعك؟».

وكان التاجر يقف حائراً، ويبقى فاغراً فمه، لا ينبس شفة ، ولسان حاله يشرح أصل كلمة التناقض.»

وبما أن رماحه ودروعه لم تكن تلقى رواجاً ، فقد غير طريقته الدعائية وذلك بأن كلف ابنه الأول ببيع الدروع في الساحة ، وكلف ابنه الثاني بالذهاب إلى مكان اخر لبيع الرماح.

فصار ابنه الكبير يصرخ وينادي على بضاعته.

-« اقتربوا .. اقتربوا ... دروعي هذه هي الأصلب والأقسى في العالم، مهما كان الرمح حاداً ونافذاً لا يستطيع اختراقه!».

وصار الابن الصغير ينادي:

-« اقتربوا .. اقتربوا .. تعالوا لشراء رماحي التي تستطيع اختراق أصلب وأقسى الدروع»

لقد صار البيع في المكانين ممتازا ورائعا وهكذا ازدهرت بضاعة تاجر الرماح والدروع.

إذن وبفضل تغيير طريقة البيع وأسلوبه تمكن التاجر من استغلال معنى كلمة (التناقض) لصالحه.

متى تريد الدجاجة يغني الديك

كان أحد الملوك يخشى امرأته، لدرجة أنه كان عليه أن يستشيرها في أمور المملكة، الكبيرة منها والصغيرة، بل والصغيرة جدا جدا... وكان - أيضا - لا يتصرف إلا وفق إرادتها ومشيئتها وأوامرها.

كانت الملكة المرتابة المستبدة تتغذى بلحم الشعب ودمه، فهي تزداد ظلما له واضطهادها له يوما عن يوم وكان الشعب، بالرغم من غضبه وغيظه، لا يتجرأ على التصرف والكشف عن حزنه وألمه. وذات يوم قال الملك لوزيره:

ـ «غدا صباحا سوف تسمح لي الملكة باصطحابها إلى الحج في مكة. عليك إذن أن تستيقظ مع صياح الديك، وأن تأتي إلى بلاط القصر لتستلم قيادة أمور المملكة، هل فهمت؟ أياك أن تتأخر.

في اليوم التالي انتظر الملك وزيره حتى الظهيرة، وعندما شاهده يركض حاملا بيده اغتاظ واحتد وأراد أن يعاقبه.

قال الوزير:

ـ « يا جلالة الملك، ألستم أنتم الذي طلب مني أن أنهض لحظة صياح الديك؟ وما أن صاح ديكي حتى استيقظت فوراً، وركضت إلى هنا، حتى دون أن ألبس حذائي، فكيف تعاقبني؟ إذا كانت هناك من عقوبة فهي للديك وليست لي!

استجوبه الملك غاضباً:

ـ « كيف جعلت ديكك يصيح ظهراً ولا يصيح صباحاً؟ إذا لم تستطع أن تشرح لي ذلك، سأرسلك فوراً إلى جهنم!».

ـ « كان ديكي يرغب بالصياح باكراً، لأنه يعلم أن جلالتكم تريدون اصطحاب الملكة إلى الحج، ولكن الدجاجة فرضت عليه، على الدوام، أن يصيح ظهرا. وكما ترى، كم هي الدجاجة مستبدة وطاغية إلى درجة أن الديك يخاف منها خوفا أزرق. فالديك لا يتجرأ أبدا على عصيان أوامرها أو مخالفتها. وهذا كما ترى، ديك يصيح بناء على طلب دجاجته حتى لو أدى به الأمر إلى تأخير عمل مهم جداً، أو إهماله. يالها من مصيبة!».

كتم الخدم ضحكاتهم الساخرة عندما سمعوا هذا الكلام، أما الملك والملكة، فقد انتابتهما نوبة حادة من الغضب فقدا على إثرها صوابهما ووعيهما.

المطرقة الحديدية وشظايا الزجاج

عندما كان الوزير مستشاراً للبلاط الملكي، وصل مبعوث ديبلوماسي من بلد مجاور بزيارة إلى المملكة. أخرج المبعوث من خرجه مطرقة حديدية، وقال للملك بعجرفة وغطرسة.

ـ« تمثل هذه المطرقة الحديدية إمبراطوريتي!».

ثم أخرج زجاجة، وأضاف باستخفاف واحتقار:

ـ« وهذه الزجاجة هي مملكتك!».

وضع بعد ذلك الزجاجة أمام الملك، ورفع مطرقته، وهوى بها، فأنزلها على الزجاجة وحطمها بضربة واحدة، ثم قال بلهجة تهديد:

ـ«هذا هو القدر الذي ينتظر مملكتك!».

سقط الملك عن عرشه مذعوراً.

وبينما كان المبعوث في أوج سعادته وقد أخذته نشوة الانتصار، التقط الوزير قطعة من الزجاج ووخز بها يد المبعوث بشكل خفيف.

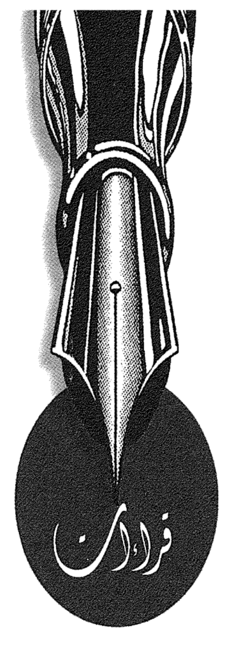
تخلى المبعوث وبسرعة كبيرة، عن مطرقته الحديدية، وأمسك بيده اليمنى المدماة، وصاح بالوزير:

ـ« هيه .. هيه م.. ماذا فعلت يا هذا؟

أجاب الوزير بلهجة حادة وقاسية:

ـ«لا شيء.. لا شيء.. إنما أكتفي بإعطائك نصيحة واحدة.. لقد حطمت الزجاجة بمطرقتك، والنتيجة هي أن الزجاجة تناثرت إلى شظايا زجاج ذات رؤوس مسنونة وحادة وقاطعة!».

بدأ المبعوث المذعور ينضح عرقاً، وولى الأدبار منخفض الرأس ذليلاً.



■ أربع قصائد حب من أجل الكويت — عبد الهادي عبد العليم صافي

■ في ذكرى انتحار خليل حاوي — عبد الكريم درويش



في ديوان « نسيم الصباح »

عبدالهادي صافي

يصور فيها مشاعره تجاه الكويت، والشاعر من السوريين المقيمين على أرض الكويت الخيرة، والقصائد الأربع التي تخص الكويت، اثنتان منها كتبتا قبل الغزو وهما قصيدة «جزيرة الحب» يعني فيلكا البديعة، وقصيدة «من وحي كاظمة» المدينة التاريخية، وكانت الحياة في الكويت عندما كتبت هاتان القصيدتان هادئة مطمئنة، وحلوة جميلة رغدة، أما القصيدتان الأخريان فقد كانتا من وحي الغزو الغاشم على الكويت، فهما تصوران مرارة الحياة وشحوبها وكآبتها أثناء الغزو من ناحية وتصور الفرحة العارمة التي ملأت العالم بعد التحرير من ناحية ثانية. وإذا عرفنا أن ديوان الشاعر لا يضم سوى قصيدة واحدة عن موطنه مدينة حمص عرفنا «المعزة» التي يكنها في قلبه للكويت، فالشاعر يتطلع إلى الكويت ويرنو إليها كما يتطلع ويرنو إلى حمص بل إنه يطلب من الكويت مالم يطلبه من بلده وهي كلها مطالب إنسانية وعربية. وإنك عندما تقرأ هذه القصائد الأربع التي ازدان بها الديوان تلمس الصورة الرائعة التي حملها الشاعر في خياله عن الكويت، ولا غرو فقد عاش فيها مساحة زمنية كبيرة، فارتسمت في وجدانه انطباعات مفعمة بالحب والشذا، الأمر الذي أثر على نزعة الحنين والغربة إلى الوطن عنده.

وهذا ما يلاحظه قارئ ديوان «نسيم الصباح» وهو خلوه - تقريبا - من شعر الاغتراب، ولا أجد تفسيرا غير أنه اعتبر الكويت بلده الثاني، ونحن - على المستوى الأدبي - نحب أن يعيش الشاعر في مغتربه حياه يعتورها شيء كثير من الاضطراب النفسي والتمزق الروحي لنظفر بنفحات وجدانية من شعر الشكوى والغربة والحنين إلى الوطن وربوعه، وكان في ظني أن أجد عند الشاعر غير ما قصيدة تنحو هذا المنحى وتعبر عن همومه وتباريحه في هذا المجال ... إن الاحساس بالغربة شيء لا يصطنع اصطناعا ولا يتكلف تكلفا، وكم من شاعر كتب في موضوع الغربة إلا أنه لم يوفق في ذلك لأن شعره جاء سمجا مصطنعا،

يعوزه كثير من الصدق والحرارة.

القصيدة الأولى من القصائد الأربع التي تحتفل بالكويت، أسماها «جزيرة الحب» تصف جزيرة فيلكا وماضيها المجيد الذي يشهد لها بقدمها، وبحرها الممتلئ بالأماني، الزاخر بالأحلام الغافي على الوعد الأخضر. مشيرا إشارات مضيئة إلى أهمية البحر في حياة الانسان الكويتي وارتباطه العميق به وروح المغامرة التي يتميز بها أثناء رحلة الغوص والصيد والتجارة.

محمد الفائز في بعض مقطوعاته الشعرية خرج من تجربة رحلة الغوص على أنها كانت بدافع حياتي محض وبسبب اقتصادي بحت ويفسر نشاط الكويتيين تفسيرا ماديا، يقول في إحدى مقطوعاته الرائعة مصورا معاناة البحار الكويتي:

ها نحن عدنا ننشد الهولو على ظهر السفينة

من رحلة الصيف الحزينة

ها نحن عدنا للمدينة

ولسوف نبحر حين تمطر في الشتاء

فإلى اللقاء

«رحلة الصيف الحزينة» والاصرار على الابحار مرة ثانية «ولسوف نبحر حين تمطر في الشتاء» وفي مقطوعة أخرى أكثر بوحا وايغالا في حقيقة المعاناة:

البحر أجمل ما يكون

لولا شعوري بالضياع

لولا هروبي من جفاف مدينتي الظمأى وخوفي

أن أموت

عريان في الأعماق أو في بطن حوت

إني أحاذر أن أموت

لما أفكر أن لي بيتا ولي فيه عيال

لما أحس بأن في الدنيا جمال

تجد في المقطوعة المفردات التالية:

شعور بالضياع - هروب من جفاف - ظمأ - خوف من الموت - والتفكير بالعيال وبالبيت، فالبحار في المقطوعة في صراع مع البحر من أجل البقاء والحياة. وفي قصيدة «جزيرة الحب» العمودية نلمح البعد الملحمي أثناء وصفها رحلة الغوص أعني تصوير صراع الانسان مع الموت تحديا ومغامرة، حبا في الكشف عن المجهول لا هروبا من الفقر والجفاف والظمأ.

نجد المفردات التالية ما أرعب آمالا تقبر والبحر وعالمه الأخفى ... سر ندعوه فلا يظهر

لنستمع إلى «مقطوعة جزيرة الحب»

والهـــــولـو لحـن إن يصـــــــدح

أوتـــار الـقــلــب بــنـــا تــســكــر

والبحر وعالمه الأخفى

سر ندعوه ولا يظهر

فنغوص نجمع أصدافا

بخبايا تحمي جوهر

ونحلق نطوي آفاقا

نجني سلات من عنبر

وبلغة شاعرية اختار لها الشاعر الأجمل والأنقى من الألفاظ التي تناسب فن الوصف والعلاقة الجدلية بين الانسان الكويتي في صراعه مع الريح والعواصف والأمواج العاتية ومع الموت:

تدنيه الريح لمهلكة

بعداء مجنون يجأر

فيعود ليدفن زورقه

ما أرعب آمالا تقبر

قلب مفتوح للنجمات

يصلي للوعد الأخضر

ويفيق لعاصفة أعتى

وسؤال ماذا لو أبحر!

وتدخل الأسطورة في الحلم لتشكل هذا البيت:

عذراء البحر تناديه والحب بعينيها أكبر

يبدأ شاعر ديوان الصباح قصيدته عن جزيرة فيلكا بهذه الأبيات الممتلئة موسيقية مسكرة يختلط النغم بالحلم مع هذا الاحساس المترف بجمال الطبيعة:

المركب والنغم المترع

وشراع الأحلام المشرع

شلال رؤى قد فاض مني

خمري النشوة بل أبدع

موجات صاخبة .. عجلى

في أضلعنا كانت أسرع

وجزيرة حب ضمتنا

لم ننشد إلاها مربع

تلقانا فاتنة غفلت

عن زينتها فبدت أروع

ثم نلتقط من المشهد الشعري صورا فنية تتجلى فيها روعة الابداع الفني مجددا في بعضها:

كـــحنو النســــمـــة جلســـتنا

كـــضــيـــاء شـــفـــاف يلمع

كــبـــلابل دوح قـــد خلـعت

ثوب الأســـفـــار لكي تـهـــجـع

كـــقـصـــيـدة حب مــبــحـــرة

غــنــاهـــا نــوتـــي أقـلـــع

وأكبر الظن أن الصورة الفنية في البيت الثاني من هذه المقطوعة للبلابل التي أوت إلى أعشاشها غير مسبوقة في مجالها، وتحمل بين طياتها رمزا شفافا.

وفي القصيدة الثانية التي جاءت تحت عنوان «من وحي كاظمة» نجد الشاعر يمر بإحساس مر، وشعور قوي بالتذمر من المحيط المضطرب وواقع الأمة المهين، فيروح يبحث عن أمجاد الأمة، ورايات العز، وسنابك الخيل، وحمحماتها والمعارك ضد الأعداء، فيقف مستشرفا ماضي كاظمة المجيد:

رشي من الأطيـــاب يا كــــاظمـــة

روي لـنا روحـنـا الهــــائمـــه

بلي الصـــدى في حلقنا غـــصـــة

وأيـقظي آمــــالـنا النـائـمـــه

واســـتلهـــمي التـــاريخ واروي لنا

مـــلاحـــمـــا ظافـــرة غـــانمه

زفـــوك لـلأمـــجـــاد يوم الوغى

ألم تكوني القلعـــة العـــاصـــمـــه

هيـــجت آهاتي ومـــا خـــبـــأت

من حـــمـم هادرة قـــاصـــمـــه

ويروح يضرب على هذا الوتر ليوقظ المواجع ويهز الضمائر ويستنهض الهمم في تساؤل حائر يبحث عن جواب شاف فلا يهتدي إليه:

أين خـــيـــول العـــرب إن حـــمـــحـــمت

ردت خـــيـــول المعـــتـــدي السـائمـــه

أين الســـيـــوف الغـــر إذا صلصلت

في كف ظام وانتـــشت حـــاســـمـــه

كـــواكـب تـنيـــر في عـــالـم

كـــالليـل نـهب القـــوة الظالمه

وراية التـــوحـــيـــد خـــفـــاقـــة

بالعـــز رمـــز القـيم الحـاكـمـــه

ويروعه ما آلت إليه كاظمة فيقف عليها في نظرة واجمة، ويرتد إلى الماضي المجيد لهذه المدينة القديمة يتلمس السلوى والعزاء:

أميرة كانت وكان الشذا
أنفاسها ... ألوانها الراسخه
كيف النسيم يميس في عطفها
واها لنسمات الصبا الحالمه

وبخطابية عارمة يتمتع بها الشعر العمودي وتستهويها نفوس شعرائه يذكر أهل الكويت وشجاعتهم وبأسهم القوي عندما يريد الطامعون بأرضهم سوءا:

لا تسأل الآساد عن بأسها
أهل الكويت سيوفهم صارمه
الطامعون بأرضهم أدبروا لما
رأوا حصونهم راجمه
إن كشر الحاقد عن نابه
تبقى الكويت لغيظها كاظمه
لم يبق في الأقواس من منزع
فلتقف الوقفة الحازمه

وفي دعوة صريحة إلى إعادة مجد كاظمة الغابر لما تمثله هذه الضاحية من ذكريات وتاريخ ومجد يقول الشاعر:

لو كان لي في الأمر حيلة لأقمت دهري في ربا كاظمه
خلدت من ذكرى العلا جانبا والذكريات على المدى قائمه
مآثر، إن لم نعد مجدها فالخير في أجيالنا القادمه

وحين امتحن الله الكويت في أرضها وأهلها، وابتلى صبرها وجلدها عند الشدائد وأبلى الكويتيون فيها بلاء حسنا إبان الغزو الغاشم، كان الشاعر من الذين اصطلوا بنار الغزو وجحيمه، ومع الذين صبروا وصمدوا يتجرع آلامه، كتب قصيدة «طفل الكويت في أتون المحنة». فلقد أفزعه مستقبل الأطفال الذين عاشوا الكابوس وما نجم عنه من اهتزازات نفسية عميقة، كان يهم الشاعر في الدرجة الأولى ويؤرقه الطفولة المعذبة التي كانت تعيش على الورد والحرير آمنة مطمئنة في أحضان الأمومة الهانئة:

فأفاقت منه الجوارح يوما
ليرى الريح تستبيح الخميله
ليرى في النهار شمسا توارت
ويرى الليل كيف أرخى سدوله
أخذوا منه أخته وأخاه
وقتيلا أردوهما وقتيله

وأبــوه مــن المـصلــى إلــى الأســــــــــــر

أحــــالــوه قــــصـــــة مـــجــــهـــولـه

أمـــــــه فــي لـظـى الـهــــــــواجـس نــار

فــي حــــشـــــاها عن طـفـلـهـــا مـــذهـولـه

والشرخ كان أكبر وأعمق في وجدان الطفل الكويتي بل في تفكيره الذي أحدثه التناقض بين ما يرى وبين ما تعلمه في المدرسة عن الأخلاق والشيم، ألم يقولوا له إن الجار لا يؤذي جاره؟! وأن العربي لا يقتل أخاه العربي، وأن العرب متكاتفون على العدو وبأن الكبير يحمي الصغير، فأقام في مخيلته صرحا كبيرا لمبادئ القيم .. وفي لحظات تحطم هذا الصرح وانهدم هذا الهيكل هيكل الأماني وقد نالت منه يد شقيقة، فكفر هذا الطفل بالحب الذي آمن به وفقد الثقة بمن حوله وبنفسه فإذا دنياه بائسة هزيلة .. فلتهتز الصورة في نفسه إذاً وليعش في غربة وانطواء، ولتمتلئ نفسه بالألم والعذاب، ولتكن نفسه مرتعا خصبا لكل الأمراض النفسية التي يتعرض لها الأطفال في مثل هذه الأحداث العظام الجسام!!.

تجد هذه المعاني كلها أو بعضها أمامك في هذه الأبيات بألفاظ قوية وتركيب متين وبأسلوب أشد ما يكون هدوءا وتماسكا في عرض المشكلة وطرح أسبابها:

علموه درس العروبة والدين وأن الأخلاق فينا أصيله

وبـأنـا عـلـى الـعـــــدو جــــــمـــــيـع

وبـأن الكبـــيــــر يحــــمي الـقـــبـــيـلـه

فــــانـبــــرى يرفـع الـقــــواعـــد للـمـــجـــد

ويـعلـي صــــــروحـــــــه فـي المخـــــيـلـه

فــــــإذا هـيكل الأمـــــــانـي هـشـــــيـم

حـطمـــــتـــــه يد الـشــــقـــــيق الدخـــيـلـه

وكــــــأن الأحــــــقـــــــاد قـلـب أصـم

فــــأبـاحـت صــــراخـــــه وعــــويـلـه

عندما تكفر الطفولة بالحب فدنيا الأمان دنيا هزيله

ثم يطلب من الكويت أن تتجاوز هذه المحنة وأن تضمد جراح أطفالها وتعود إليهم تمسح أحزانهم وتهدئ من روعهم وتعيد إليهم أحلامهم الدافئة:

ارجعي يا كويت حلم الطفوله

أنت لازلت في الورى أمثوله

«كويت ملء السمع والبصر» عنوان قصيدته الرابعة التي كتبت بعد الغزو وتحديدا في آذار 1991، وقد كرس لها الشاعر كل طاقاته الشعرية لتخرج بهذا التدفق وبهذا الأسلوب الجزل والجرس الموسيقي المتلائم مع جو القصيدة وفخامته والقافية المحكمة أشد الإحكام وبالصور الشعرية المتلاحقة التي تتناوب بين التشبيه والاستعارة والكناية والتي تتميز بجدتها مثل: «يغزو روعة السحر» «سرقت

ضياء الشمس» «سرقت نجوم الكوت حالية» «يا سارقا من عيون الريم كحلتها» غير أن التشبيه «بأسود الحمى» و «ملاحم الصبر» وكلمات الوصف الحماسية مثل «الصامدون - الشامخون» شائعة الاستعمال بين الشعراء ولكن لابد من استخدامها في مثل هذا الجو الشعري المشحون بالحماس.

وإنني أقف باعجاب أمام هذه الصورة المؤثرة للشيخ الجليل الذي ضحى بأولاده فداء للكويت ملبين نداء الله وداعي الجهاد.

والشيخ يسعى إلى المحراب محتسبا

لله ما جاد من زهراته النضر

فروا إلى الله قد بحت حناجرهم

في تلبيات أذابت قسوة الحجر

ويشير في آخر القصيدة إلى وقوف العالم أجمع إلى جانب الحق الكويتي ونصرة قضيته عربا وأجانب:

فجند الله إخوانا لنصرتهم

أهل المروءة من مصر إلى قطر

وهيأ الله أعوانا لنجدتهم

من كل لون تمد الحق بالظفر

ولما أراد الشاعر أن ينتهج في قصائده الأربع المنهج العمودي كان لزاما عليه أن يحترم أصوله وأسراره وتقاليده سواء في رصف الألفاظ وترتيبها بانسجام أم في الصورة الشعرية المتخيلة، فالألفاظ المناسبة لهذا الموضوع مثلا لابد أن تحدث دويا في الأذن وايقاعا في النفس، فلكل من الشعر العمودي والشعر الحر (التفعلية) صنعته وتقنيته وأدواته وفضاءاته يحسنها قوم ويخطئها آخرون، لذلك نرى شاعرا يجيد لعبته في مساحة حرة وملعب فسيح لا يحد حدوده شيء وآخر يرى حريته الفنية ويجدها في هذه القيود وفي هذه الحدود ... الخ.

يبدأ الشاعر قصيدته بتسجيل مآثر الكويت على البشر:

نشرت راية أمجاد على البشر

كويت عزك ملء السمع والبصر

فرشت درب العلا عزما وتضحية

حتى بلغت أقاصي الأرض والجزر

أتي سماءك طير لا سماء له

وحط ميناءك المكدود من سفر

وكنت ساحة إبداع لذي أرب

وكنت واحة نعماء لذي وطر

الأبيات تشرح نفسها بنفسها، ولا شيء يوجب الوقوف عندها إلا هذه الالماعات الرمزية في قوله:

أتى سماءك طير لا سماء له وحط ميناءك المكدود من سفر

وهي أقرب إلى فن الكناية البلاغية منها إلى الرمز الشعري المعروف.

ثم يتحدث الشاعر عن الآثار التي خلفها الغزو فالأمر عند الشاعر لا يتعلق بسرقة ممتلكات بعينها المأساة تحمل بعدا إنسانيا وكونيا أعمق وأكبر من ذلك، لقد سرق ضياء الشمس ألم تظلم السماء؟! وسرق النور والجمال فلم تعد النجوم في الكويت ساحرة عند الشاطئ، وسرق الكحل من عيون الحسناوات:

يا من سرقت ضياء الشمس من بلد
تربعت فوق عرش الشمس من عمر
يا من سرقت نجوم الكوت حالية
حين استحمت بشط الكوت في خفر
يا سارقا من عيون الريم كحلتها هيهات هيهات
... لن تلقى سوى الكدر

ويتوعده بأسلوب شعري قوي وبثورة عارمة تطيح به وتشارك بهذه الثورة أمواه دجلة ودموع الثكالى:

فاحذر إذا اصطخبت أمواه دجلة
في دمع الثكالى فتلقى غاية الخطر
هذي أسود الحمى من أرض كاظمة
هبت تصون الحمى قدسية الشرر
ثاروا على الضيم مالانت مضاجعهم
حتى أذاقوا العدا حمى من السهر

ويستخدم في تسجيل بطولات الكويتيين صفات ممتلئة بالعزم والكبرياء:

الصامدون ... وكم حار العدو بهم
ملاحم الصبر لم تخطر على بشر
الشامخون .. وقد داروا جراحهم
ثوب الإباء فيا أجيالنا ائتزري

ومازالت هذه القصائد الأربع التي علقت على معظم أبياتها تشي بأسلوب الشاعر وبنمطه في كتابة الشعر، وطريقته في توليد الصور الفنية والمعاني ومازال الشاعر بنا حتى حبب إلينا الشعر العمودي وزينه في قلوبنا، وقدمه إلينا بثوب أنيق، يشف عن روحه، وبألوان مترفة، تنم عن شاعرية لا يخطئها من عرف الشعر وخبره.

هوامش:

* ديوان نسيم الصباح للشاعر أحمد صدوق صافي وقد طبع في الكويت عام 1996م، وينطوي على ثلاث مجموعات شعرية هي: همسات دافئة - ظلال ورافة - ألحان مؤرقة.

في ذكرى انتحار الشاعر «خليل حاوي»

خطاب الأنا والواقع

عبدالكريم درويش

كانت قضية الحداثة الشعرية حادَّة، قاطعةً، لم يرضَ أبطالها بالتوفيق، ولم يسمحوا بأن تلفَّق معها، أو ضدَّها، المقولات. اعتبروها قضية بالفعل الصادق: كافحوا في سبيلها لأنه لم يغب عن مسارهم الصعب أبداً إنها مسألةُ حقّ ومصير: حقّ ومصير: حقّ لأجيالٍ مغايرة، مختلفة في زمنٍ شديد الاختلاف، ومصير للطليعة العربية التي حملت بقدرها وعلى هاماتها أعباءً ثقافيةً حضاريّة لم تقلَّ بصعوبتها عن الأعباء الاجتماعية والسياسية والفكرية الأخرى.

كانت الثقافة الماضوية تعشعش بالعادة والغريزة في جميع البنى وعلى جميع المستويات، وكانت (النهضةُ) قد أسَّست بالوهم أحياناً لمفاهيم خاطئة تحت شعارات (الانبعاث) و(التراثية) من ناحية، واللحاق بركب الثقافات والآداب الأجنبية وموازاة المعاصرة الغيرية من ناحية ثانية. وكان هاجس رواد الحداثة العربية اختراق هذين المفهومين الغائمين في آنٍ معاً، وتجاوز الثنائية وضم فم التمساح، دون قطع العلاقة مع الأصالة والتراث من جهة، والتعرّض لمسيرة الانفتاح والتثقيف المتمثلة في ضرورة التجديد وأحقية المعاصرة من جهة أخرى.

لقد تمثّل دور أبطال الحداثة الشعرية في إقامة الجسر، وعبوره إلى المعاصرة الفعلية، مع ما يتطلب ذلك من أدوات بناء ومواد فاعلة، ونضالات واضحة الرؤيا وعزائم لا تهن ولا تتواطىء.

في ذروة الصراع المصيري هذا، جاء شعر خليل حاوي ليبلغ من الصراع

أقصى حدّته، وليؤكد على الدور الحضاري للشعر، وعلى الحاجة المستمرة لعملية التصفية الدائمة التي اعتبرها العملية الأولى لجيله وللأجيال الآتية، إذ بها وحدها تصل القصيدة العربية إلى الصفاء والصدق بعيدا عن أي ادعاء قاصر أو غيره في غير مكانها وأوانها. وعاش الرّجل منتحراً في نار الكلمات وريح الايقاعات. تماما في نقطة التقاء النار والريح الحادّة وعلى شفير هاويتهما العالية. تماماً في فوّهة الشعر التي ضاقت لتعلن في ما بعد هذه المسافات الخطيرة لانتحاره الحزيراني، فتقرّبه أكثر من هموم جيل الشباب الذي يخلفه.

وحين أقبل خليل على الشعر باللّغة الفصحى كان لذلك طقوسه وحدوده في العالم العربي. موضوعاته مقرّرة فيه، ومعانيها مقرّرة فيها، والتشابيه والاستعارات مقررة على المعاني، وليس للشاعر سوى أساليب التعقيد والتوليد والفتاوي، عبر ايقاع خطابي عام، أو عبر جمالية شبه متخنّثة، تُعْنى بالألفاظ والإيقاعات الغنائية، وتتعامل والتجارب الشعرية، وكأنها مادة للهو والعبث واستنفاد الاحتمالات النظمية المتوالدة من ذاتها بذاتها. الا أن خليلا وفد إلى الشعر، وله دربة على النظم وأهبة ثقافية جدّية وتفهُّم للنظرية الشعرية وكان قد تمثّل الثقافات العربية والفرنسية والانكليزية، ومن خلالها اطلّع على الثقافات العالمية، والحضارات، ولم يكن يغفل عن أي مذهب أدبي، وجماليّ ونقديّ فضلاً عن التيارات الفلسفية؛ وقد كانت اهتماماته الفلسفية تعادل اهتماماته الشعرية والجمالية.

لم يكن للشاعر حاوي من خيار سوى حمل صليبةه بنفسه تحقيقاً لوجود حرٍ في وجود مقهور حتى اللامعقول. من هنا ترتدي ثورةُ حاوي براءة الوطن، وفطرة الاصول، وأخلاقيَّة الفارس. مشكلته ليست حمل صليب الشهادة - وقد اختارَهُ راضياً مرضياً - بل الاستقواء بالآخرين على حمله حتى تكتملَ الطليعةُ في الأمة العربية، ويأتي الربيع من لسانِ النَّار. بين عالم غيبَّه الموروث وآخر يستغيبُه (الوحش الرهيب)، يحلم خليل بعالم آخر لاينها رُفيهِ جدارُهُ على صدره - يحلم بعالمٍ قوي، صنِّيني، متماسك.

يحوِّل الواقع المعاش، يقهرُه ولا ينقهرُ له. لكنَّه مع ذلك ليس عالماً خيالياً، من انتاج الطوبى، بل عالمُ معاناة ومكابدة وعناد، لا يكون فيه الشاعرً ضحيَّة فقط (غريق ميت، وجه مستعار، مرهونا عند الثعلب أو الوحش) بل يكونُ فادياً مخلصاً، يتّقد حسُّهُ العميق بجنون التغيير، إن الشاعر يدرك نفسه كما في (دعوى قديمة) (ثوبا بلا ظل، بلا ضوء)، ويدرك مدى القهر الذي تعانيه الانثى كما في (نعش السكارى) (موطوءة النهدين: فهو صنّيني والواقعُ فندق كبير.

كيف السبيل إلى تقويه الجبل الطيّب على الفندق المقهور؟ كيف السبيل إلى الخروج من (الأعياد الذليلة)؟ لا سبيل بغير النظافة الأنويّه، بغير الطهارة المعرّية للزيف، يقول حاوي في (حب وجلجلة):

إخلعوا هذي الوجوهَ المُستعارَهْ
سُلِخَتْ منْ جلد حرباء كريهْ،
نحنُ لم نخلعْ ولَمْ نلبسْ وجوهْ
نحنْ من بيروتَ، مأساةً، وُلدنا
بوجوه وعقولٍ مُستَعاره
تُولدُ الفكرةُ في (السوقِ) بغيّاً
ثمّ تَقْضي العمرَ في لُفْقِ البكارَهْ

الأنا المتحرِّر يخاطب الواقع المُستلب، وأبناء الواقع يكشفونَ أقنعتهم، فيؤكد الشاعر على ضرورة تحرّرهم من (الوجوه المستعارة) كشرطٍ أساسي لكل تحرُّرٍ أصيل.

ولأن الدعوة التحرُّرية معاناةٌ بذاتها، فإن الحنين إلى مجابهة الواقع المعاش سيظلُّ يرافق حاوي حتى انتحاره 82/6/6. فما هي منابع هذا الحنين الصنّيني الذي لا ينضب؟ كثيرة منابعه، وأهمها التجربة في المدن (بيروت، باريس، لندن) ومقارنتها بالحياة الفطرية في صنّين، يقول حاوي في (جحيم بارد):

ليتني مازلتُ في الشّارع أصطادُ الذُّبابْ
أنا والأعمى المُغَنّي والكِلابْ
وطَوافي بزوايا الليل،
بالحانات مِنْ بابٍ لبابْ
أتصدَّى لذئاب الدربِ...!

إنَّ التصدي لذئاب الدرب لا ينفصل عن التصدي لكل ما يجعل الأرضَ غابات من الذئاب، ويجعل الذاتَ عُرْضةً للارتهان والابتذال أو الاسترقاق، يقول (في جوف الحوت):

كلُّ ما أذكُره أنّي أسير،
عمرُهُ ما كان عُمراً،
كان كهفاً في زواياهُ
تدبُّ العنكبوتْ
والخفافيشُ تطيرْ
في أسى الصمتِ المريرْ
وأنا في الكَهف محمومٌ ضريرْ
يتمطّى الموتُ في أعضائه،
عُضواً عضواً، ويموتْ
كلُّ ما أعْرِفُهُ أنّي أموتْ
مُضْغَةً تافهةً في جوفِ حوتْ.

الشاعر، أسير الواقع، يعاني هنا من موت زمانه، موت حريّته ووجوديّته الفاردة. فالكهف والحوت والسجنُ رموزٌ مختلفةٌ لواقع استلابي واحد. وأخطر ما في هذه المعاناة أنّ ذات الشّاعر لم تعد تخاطب زمانَ الواقع بزمانٍ أعقل وأقوى - فهو الآخرُ زمانٌ يموت في الداخل. زمانُ الفكرِ وزمانُ الواقعِ في صراعٍ لا ينتهي، بدون مفاجأة التغيير الأكبر.

وبانتظار ذلك يواصل الشاعر في قصيدة (السجين) معاناة موتهِ الزَّمني الفكري الخاص:

ردَّ بابَ السجنِ في وجْهِ النَّهارْ
كانَ قبْلَ اليوم يُغري العفوُ
أو يُغري الفرارْ
قبلَ أن تصدأ في قلبي الثواني
كيف تخضرُّ خُيُوطُ العنكبوتْ
تَتَشهَّى عودَةَ للمَوْتِ
في دنيا تموتْ

هنا، لا مسافةَ بين الحياة والموت، بين الموتِ الذي ينتجُ الحياة، والحياة التي تنتجُ الموتَ لتحيا منه وبه. الزمان لم يمت في ذات الشاعر، لكنه صدأ، والتساؤل عن التحوُّل مستمر على الرغم من إعلان الشاعر في (سدوم)

(ماتت البلوى، ومتنا من سنينْ). ومن مخاطر عبور النّار المطهِّرة، يتابع في «سدوم»:

عبرتْنا محنةُ النَّار
عَبَرْنا هولَها فقبراً فقيراً
وتلفَّتنا إلى مطرحِ ما كانَ لنا
بيتٌ، وسُمَّارٌ، وذكرى
فإذا أضلُعُنا صمتُ صخورٍ
وفراغٌ ميِّتُ الآفاقِ... صَحْرًا
وإذا نحنُ عواميدُ من الملحِ،
مسوخٌ من بلاهات السنينْ

فما هو مستقبل هذه العواميد المسوخ التي يخفضُنا الواقع إليها، ويسعى الشّاعر لإخراجنا من صورتها إلى صيرورة أخرى؟ الإيمان بالإنسان المصارع، المتجوهر في أتون تحولاته، يستلزم (حبّاً أقوى من الموت) و(جمراً غضاً أقوى من كل رماد).

والحبٌ يكون في الأنا المطهَّرة، أو لا يكون. الحبٌ يعطي نسلاً جديداً، أو يتغلّب عليه نسل الأموات الحزانى. الحبٌ شهوةٌ خضراء، جمرةٌ خضراء، تنبتُ في الذّات لجبه الواقع، أو لا تنبتُ. تكونُ صنّينيا أو لا تكون.

هذه مصادرات حاوي الأساسية في فلسفة شعره. ولقد اختارها، ونفسه، مرجعا لواقع، معيارا لتاريخ آخر، يصنعه الشاعر ضدَ الذّئب، أو يظلٌ الذّئب يستبيح القطيع، لحماً ودماً، إلى زمن مختلف:

(موجعٌ نبضُ الدَّم المحرُور
في اللّحمِ القديدْ،
فَلْنعانِ من جحيم النَّار
ما يمنحُنا البعثَ اليقينا) - بعد الجليد -

انهما حالةٌ ودعوة. الحالة خاصة، والدعوة عامة للجميع: هكذا يرتدي التخاطب طابع الأنا/النحن، فتتماهى الذات في النصّ، مع النحن في الواقع، وتبدأ صلاةٌ ثوريةٌ في قصيدة (بعد الجليد):

يا إلهَ الخصبِ، يا تمّوزُ، يا شمسَ الحصيدْ
بارك الأرض التي تُعطي رجالاً
أقوياءَ الصُلبِ، نسلاً لا يَبيدْ
يَرثونَ الأرضَ للدّهر الأبيدْ،
بارك النسلَ العتيدْ.

الحبٌ للحياة ولأطفال الوطن، مصادرة حاوي الخاصة في رسوليتّه الطليعيَّة، الحاملة بولادات ثلاث: ولادة طفل ناصري يستأنف قيادة الحفاة، وولادة عربي بدوي يستأنف (ضربَ القيصر بالفرس) ولا يُضربُ، وولادة فارس (يمتشقُ البرق على الغول، على التنين) (عودة إلى سدوم). لكن ثالوث الشاعر الجديد (الطفل/البدوي/الفارس) يشكّل وحدة الإنسان الطليعي، ويحدّد مواصفاته الشخصية، لكي يكونَ تاماً، يجددّ نفسه بنفسه، ويمنعُ وجودَهُ من الاستلاب. وفي الواقع أين هو المشخِّص لهذه الرغبة الأنويّة؟

(أين من يُفني ويُحيي ويُعيدْ
يتولى خلقَ فرخِ النّسرِ
من نسل العبيدْ)... (الجسر).

إنه يقدم نفسه جسراً، قرباناً حياً، مَعبَراً إلى الحياة القوية حيث (نشتدُّ ونبني بيدينا بيتنا الحرَّ الجديدْ). البيت الجديد لا يكون إلا في شرقٍ جديد. لكنَّ تجديد الشرق العربي خاصةً، والشرق الآسيوي عامة يقاربُ الحلم الثوري

(الشعر) أكثر مما يقاربُ امكانات الأنا في مواجهة الواقع عينه. ومن هذه المفارقة في محمول الخطاب الشعري، تتولّد حالة الأنا المأساوي في شعر حاوي، وفي كل شعر طليعي، لا يربط عضويا بين دور المناضل والمثقّف، أو لا يصالحهما في ممارسة معقولة، على الأقل. إن تحويل الواقع، تغييرَه بنيوياً، أعقد بكثير مما يتوخّى الشّاعر أو يتصوّر المثقّف الفكراني، والحال، لا يكفي الشاعر أن يكون (جَمَلاً صبُوراً)، بل يُفرضُ عليه أن يواجه الواقعَ المُعاش بقوة تغييرّية - والاّ فإنّ الحلم يبقى حلماً خارج الثورة أو في تشوّهها الذي ينعيه حاوي في (الناي والريح):

مدينةُ التّمويه والطهارهْ
مدينة الأفيون تستفيقْ
فتبصرُ الأدغالَ تغزو سورها العتيقْ
وتبصر الحجارهْ
تفرّ في الطريقْ

المدينة المعاشة مختلفة عن طنّين الشاعر، مختلفة عن كل طوبى للمدينة (الفاضلة)، فهي في واقعها مزدوجة، مدينة مقتولة قاتلة. فماذا يفيدُ غضبُ الشّاعر في جعلها مدينة حرةً، منوّرة بشعبها، قويّةً بذاكرتها وبفعلها؟ ماذا يفيد وصف الأرض التي تقوم عليها مُدنَنا وقُرانا؟ إنها تبشّر بالقيامة - ولكنها قيامه مجهولةٌ، حتى من الشّاعر:

«وطالما ثُرتُ، جلدتُ الغولَ
والأذْنابَ في أرضْي
بصقت السمّ والسبابْ،
فكانت الألفاظُ تجري من فمي
شلاّل قطعانٍ من الذّئاب» - (الناي والريح) -

إن مأساة القطيع مع نئبهِ، لا تنحلُّ بإنتاج «شلال قطعان من الذئاب»، ولكنَّها تغدو في سياق النَّقد الطليعي، بالشعر، أكثر استعدادا واستقبالا للفهمِ فالمدينة مغلوبة، والأرض التي تحملنا وتحملُها مستباحة. فمن نحن إذن؟ من أنا؟، يقول الشاعر في (بيادر الجوع):

«هل كنتُ في ليلِ المدينةِ
غير أعياد البيادرِ في الحَصادْ
تفاحة الوعر الخصيب، وهبتُ
من جسدي، دمي، خمراً وزادْ
وعجبتُ من جسد تلوّيه وتعصرُهُ
سياجاتٌ عَشَرْ
أيعبُّ غير رطوبةِ الحمّى ويعقدُها
ثمرْ؟

إن انعقاد الثّمرِ هو آخر مطاف الزَّهر، ولكنَّ شجرة الأرض لا تُعطي الثَّمر المنشود، الآن، طالما. أنَّ الرعد الذي يطلعها مايزال جريحا حتى القرارة، وطالما

أن الشّاعرَ لم يستطع أن يكتشف سوى تفاقم المحنة وانهيار الجدار، من القدس حتى صنّين:

(ما لبيت القدسِ، بيت اللهِ، معراج النجومْ
ما له لم يحمه سيف ملاكِ
يمتطي الرِّيحَ وأبراجَ النجومْ
يضربُ الكفَّارَ، أبناء الافاعي من سدومْ) (الرعد الجريح).

قبل الانهيار، وبعده، ضد الانهيار يُصرُّ الشّاعرُ على التهليل والتمجيد لرعد، لغضب جريح يتلألأ موقظاً، محييا (هذه الأرض اليباب)، ولكي يتمم الشاعر خطابَهُ الشعري متوّجاً بانعقاد الثّمر، يستشّفُ صورة البطل المنشود

في تخـــــاطب الـواقـع والأنـا ـ الـواقـع المستجيب لدعوة الأنا:

(بطلٌ تغـرَّب وانطوى/ في صـحـوةٍ تمَّتْ،

وكـــانت فــورة الـحـمَّى/ وجلجلةَ السلاسل والمجامرْ

وتبارك البطلُ المغامرْ

مـــا بين حـــرّاسِ المشـــاعلِ في ذرى التاريخ

ليسَ لَهُ شبيهْ) ـ (الرعد الجريح).

وبالعين ذاتـهـــا يرى نقــيض البطل المغامر/ المهاجر، يرى المخصي بالفلس، الغـارق في اللحم المرقَّـه، الذي لا يســأل عن حـماه المستبـاح، ويرى البطل فـرداً متشخصا يمضي ويعبر موته، لكن إلى أين؟

عاد الغُرابُ إلى بروجِ النَّحسِ

يرصدُ لعنةً تهوي تحلُّ على غنيمة) ـ (الرعد الجريح).

وفي جحيم الكوميديا:

السيّدُ المختارُ

يتقنُ من صراعِ الفكرِ

حالاتِ التشنّجِ في الصريعْ

يُرغي بحبِّ الله والانسانِ

والقيم التي تلدُ الحضارةْ

وأرى فـروخَ البـومِ تنبتُ في ضـمـيـرِ باعَ نارَهْ

ومضى يبيعْ

لحماً تبعثَر في الشوارعِ

لحم لبنانَ «المخلّع» و«المنيع»

لبنان، جبل الطيوب بات ذبيحـة بين الذبائح الشرقية، فمن يفتديه، من يُعيد إليه جمرتَهُ/ شـهوتَهُ، روحيته الفكرية الخـضــراء؟ يتـابع حـاوي في قـصـيـدته (من جحيم الكوميديا):

في البدء لم يفتك أخٌ بأخيهِ

لم يهرُبْ من العين الخفيَّةِ والعليمةْ

في البدءِ لم تكُنْ الجريمةْ!!

لبنان سَوف يشدُّ يمناهُ على اليسُرى

يعودُ، تضمُّه الأمُّ الكريمةْ

لبنان الصنيني، المتــصـخِّـرُ وطناً، المصِّر على البقاء هو لبنان حاوي، الذي أنكره الذئاب، فتركوه يتوحد مع غـابة وطنه، يعطي دمه للصـخـر، يعطي حبـه لأطفـال يعـيـشـون من الموت وضــده، ويأخذ منا سلام لبنان، وسلام التخيل، وسـلام الروح التي سـيـغـني لهـا، خليل فـرحـا، مـبـشـرا بالآتي من أعـمـاق النار الخضراء:

أنتِ يا فرخَ الحمامْ أنتِ يا زهرَ الغمامْ

وغَمامَ الزَّهر في ضوءِ القمَرْ

حينَ ينهلُّ على صحو السَّحَرْ

أنتِ يا مَنْ تغسلُ الدُّنيا رؤاها

وكفاها

ظلُّها الريّانُ عن وهج الدَّراري

أنت يا من لا تُداري

لا تُضَامْ

لا تدانيها

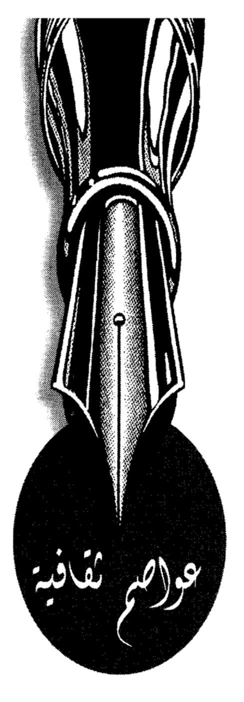
كوابيسُ الظلاّمْ

والضَّواري

ترتوي في ظلّها الرَّيانِ

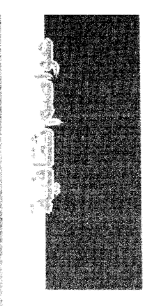
من طيبِ الصـــيـــامْ) ـ من جـــحـــيـم الكوميديا)

■ المرجع: ديوان خليل حـــاوي، دار العودة ـ بيروت 1993.



■ دمشق

علي الكردي





أدونيس .. وفاتح المدرس

هل اللوحة عمل أدبي؟

• علي الكردي/ دمشق

ربما، لم تشهد دمشق، منذ فترة طويلة، أمسية ثقافية دافئة، امتدت فيها مائدة الكلام، على هذا النحو من الكرم والانفتاح والذكاء، كتلك الأمسية التي نظمتها السيدة منى أتاسي في صالتها بين شاعر ينشر بكلماته تشظيات جسده، وبين فنان يغرس بألوانه أشرعة روحه.

لقد كان الحوار بين أدونيس، وفاتح المدرس، حواراً عميقا بين الكلمة والصورة محمولا على تجربة عميقة لمبدعين لهما حضورهما المميز في المشهد الثقافي العربي.

لا يمكن بطبيعة الحال، أن ننسى الجمهور الذي ضاقت به الصالة ليكتمل المشهد ألقا وبهجة وتفاعلا.

افتتح المدرس الحوار في الحديث عن الصداقة القديمة التي تربطه بأدونيس منذ خمسين عاماً. أدونيس «الشاعر، الذي يحرك طاقات العقل، والذي يعتبر من أصعب شعراء العربية (..) هذا الهرم الذي نرى في أحد وجهيه (الكلمة)، والتي هي أساس المادة الشعرية، وفلسفة اللغة التي يشتغل عليها، فيما نرى في الوجه الآخر للهرم: (الصورة)».

أضاف المدرس: يقولون: الكلمة والصورة شيء واحد.. هذا الكلام، غير علمي، لأن الكلمة لها صورة مغايرة في الذهن البشري، وذلك لتعدد إيحاءاتها.

التفت المدرس إلى أدونيس - بعد المقدمة السابقة - قائلا بدعاية: «الشعراء يتهموننا نحن الفنانين التشكيليين بأننا بدائيون ولدينا صورة واحدة عن العالم، بينما هم لديهم طاقة تبطين، أنت كشاعر عندما تطلق صورة أو كلمة يكون لها رصيد في ذهن البشر، والسؤال: هل هناك علاقة عضوية بين الكلمة والصورة؟!».

خط بين المستويات

أدونيس: نعم، ولا. نعم إذا قلنا أن العمل الأدبي، كما اللوحة نص، لكن مهما كانت هناك تشابكات بين الأفكار والألوان في اللوحة، فاللوحة لها خصوصية تختلف عن أى عمل أدبي، وأقصد هنا العمل الشعري. إذا لم يكن هناك تمايز بين اللوحة والقصيدة فالبعد الفني يضيع، وتضيع الخصوصية لـ «اللون والكلمة».

عندما أنظر إلى اللوحة، أرى: إيحاءات، إيقاعات موسيقية، علاقات هندسية بتكوينها يمكن أن تكون شريحة كاملة عن لحظة تاريخية معينة، وشأنها شأن القصيدة، لكنها بخصوصيتها الأخيرة هي: تشكيل، وتتميز بلغة تشكيلية معينة، وأعتقد أن ميزان الفن عموما هو هذا المزج بين الخصوصيات. نحن، غالبا، لا ننظر إلى اللوحة بلغتها التشكيلية، وإنما بأفكارها وعلاقاتها التكوينية. كذلك في نظرتنا إلى القصيدة لا ننظر إليها بوصفها مقاربة لعلاقات لغوية، وإنما بوصفها تجسيدا لفكرة أو أيديولوجية.

هذا الخلط بين المستويات هو من المشكلات الأساسية في اللغة العربية عندما نقرأ نقداً للشعر مثلا، أو التشكيل، فنحن نترجم هذه اللوحات، أو القصائد التي نقرأها إلى أفكار، وقلما ندرس اللغة الفنية في اللوحة، أو القصيدة، لذلك يندر عندنا نقاد الشعر، والتشكيل بالمعنى العميق للكلمة.

شك

فاتح: أنا أشك بالخلط، الموسيقى ليس لها علاقة بالكلمة. عندما أشاهدك، أتذكر أنك مبني في ذهني منذ خمسين سنة. نحن لم ننته من التحليل الفيزيولوجي - الجسدي للكلمة ، والسؤال: هل اللغة العربية برأيك تحركت مع الزمن.

لا نجدد العالم بالأفكار

أدونيس: لا أريد أن أحول الحوار.. إلى حوار حول اللغة الشعرية . أتمنى أن يبقى الحوار بين القصيدة واللوحة.

ولأجيبك على السؤال: اللغة العربية، حققت انجازات كبيرة في نصف القرن الأخير، وأوجز بالقول : إن اللغة الشعرية القديمة على جمالها وعظمتها كانت في إطار الوصف، وتمجيد العالم. لإعطاء العالم صورة فنية جميلة. بمعنى أن علاقتها بالعالم علاقة مديح، تمجيدا، أو انتماء لقضايا عظيمة، وضمن هذا الإطار أنشأت اللغة انجازات خلخلت الأسس التي يقوم عليها هذا المعطى، وخرجت من الإطار الشكلي.

إن ابتكار أشكال أخرى، تغني الحساسية الشعرية، لا يتناقض، وإنما

يتكامل مع ما أسميه الثورة الشعرية العربية. هذا الانتقال باللغة الشعرية من إطار الرصد والمعاينة والوصف إلى إطار التساؤل والخلق بحيث أننا لم نعد نسأل: ماذا تعني هذه القصيدة، (وهذا ينسحب على اللوحة)، وإنما: ماذا تطرح علي من أسئلة، وبقدر تجاوبي مع الأسئلة، التي تطرحها يكون تجاوبي معها. بهذا المعنى، نخرج من الطرح المسبق، بمعنى أن يكون عندنا قناعات نبحث عنها في الأسئلة.

ممارسة القراءة يجب أن تنصب على جسد القصيدة، فجسد القصيدة سابق لأفكارها.

الشعر ليس مجرد أداة لنقل أفكار نقتنع بها مسبقا، ولم تعد لغتنا الشعرية الراهنة مجرد إناء نفرغه من محتواه القديم لنضع محتوى جديدا، وإنما تخلخل الإناء ذاته.

الشاعر والفنان لايعملان على الفكرة، وإنما على أدواتهما.. باللغة.. واللون والعلاقات بين الألوان وتكوينها وشكلها. المطلوب السيطرة على الأدوات حتى تستطيع بمقاربة العالم والأشياء أن تخلق وتبتكر علاقات جديدة بين كلماتك والعالم أو ألوانك والعالم. الأفكار موجودة قبلنا والإنسان لا يجدد العالم بالأفكار.

الكلمة كينونتي

فاتح: كيف خرجت من الأشكال القديمة اليونانية، والبيزنطية وعصر النهضة وبماذا؟ وهل سيأتي يوم يرفض فيه أدونيس التحدث بالكلمة؟

أدونيس: التوقف عن الكتابة يعني بالنسبة لي التوقف عن الحياة، إذا توقفت عن هذه الممارسة، سأتوقف عن الحياة، لكن أشعر أنني سأعطي في يوم من الأيام الحرية لأصابعي، وقد أتوقف عن الكتابة بقرار.

فاتح: أنا لا أقصد بالتوقف، التوقف، وإنما بداية الثورة اللغوية، أنتم الشعراء تستعملون مادة ميتة أما نحن فنستعمل مادة حية، الانسان في هذه المنطقة يتميز في الإشراق المسكين الهادىء. لا يعطى له أي منفذ. الأبواب مغلقة في وجهه. الوضع الاقتصادي، والحصار السري المفروض، الانسان العربي لديه رصيد من الذكاء والحساسية هائل، لكن كيف يستطيع العرب استبدال الأجساد الميتة بأجساد حية؟!

أدونيس: البحث عن أسباب هذه الظواهر ليس في طاقتنا وليس من مهمتنا.. لأنها تحتاج إلى دراسات في حقول متعددة، إنما أريد أن أشير إلى أمرين. الأول أنه ورغم وجود جميع هذه الظواهر، كيف استطاع العرب أن يحققوا انجازات خلاقة في مختلف الميادين الإبداعية خلال الخمسين سنة الأخيرة، رغم كل الحواجز. أنا أتعجب لهذا الأمر.

الأمر الثاني: المسألة الاقتصادية، أو التخلف: أنا لا اعتقد أن الإبداع الفني مرتبط مباشرة بالوضع الاقتصادي والمثال أن الولايات المتحدة متقدمة أكثر من دول أمريكا اللاتينية، لكن الإبداع في أمريكا اللاتينية متقدم على الولايات المتحدة. إذ ليس هناك ارتباط آلي بين الأمرين.

أريد أن أسألك يا فاتح: كم عمرك؟ سبعون سنة، أنت مررت بمراحل عديدة، وبكل مرحلة كنت تخلق نفسك وتتجدد..

فاتح: مثل الحية (ضحك).

أدونيس: أنت تتجدد داخلياً، أي أنك سلسلة من التغيرات والتجددات، وهويتك الفنية كنت تخلقها باستمرار، وفيما تخلق فنك وهويتك كنت تخلق حياتك. ما هي

العلاقة بين هذه المراحل، كيف أنت متصل ومنفصل في آن واحد، وكيف أن هويتك تتجدد باستمرار؟

فاتح: الإنسان يمر بفترات حسن حظ ربما، أو سوء حظ، التطور لا يتم على الطريقة المعمارية التي يشتغل عليها المهندسون (كل مرحلة درجة) الصعوبة تكمن في كيفية رفض الحقبات الماضية والمراهقة الفكرية، من أصعب ما واجهت أن لدي هدفا بعيدا، وكنت أمشي على طريق ترابية ساعدني الأدب والشعر كثيرا، ونقلني إلى عوالم مغايرة عن الرسم، ولكن من طرف خفي جدا. كان الأدب محركا سريا للمحاكمات التشكيلية ، ولكن عندما أكون أمام هذه المحاكمات أقع في مشكلة وأتساءل : هل تخرب هذه المحاكمات الأدبية اللوحة؟! أنا لا أؤمن بالاستعارات من الخارج. البداية يجب أن تبدأ من الصفر، هل نستخدم كل التراث الثقافي الفكري هل يحضر الحلاج وابن عربي؟! أم تبدأ من الصفر.

أدونيس: أنت تكتب أي تبدع بالكلمة واللون، أين ترى نفسك أكثر؟!

فاتح: أنا عندما أرسم أتحول إلى حيوان، الفن البصري حيواني، بينما عند الفكر والكتابة (وهذه هي الطامة الكبرى) يجب أن آخذ شكل إنسان، أبحث عن قلم، أجد الانسان. الكلمة مثل الفضاء الكوني بدون نهاية، هي من أسرار تكوين العقل البشري. وقت الرسم أتعلم من هذا المعلم الكبير تحرك الكلمة في الكون بقيادة العقل، لذلك ترتفع قيمة الشكل إلى مصاف العقل.

بدأ الانسان الرسم في الكهف.. وعندم لفظ أول كلمة بعد نصف مليون سنة. كان لها معنى.

أدونيس: أنا عندما أكتب قصيدة أحاول الاستفادة من عمل الفنان. شكل اللوحة يبنى شيئا فشيئا. في النهاية بحركة من الريشة يمكن أن يتغير الشكل بكاملة بمعنى أن اللوحة تولد بالعمل والممارسة شيئا فشيئا. في القصيدة الشاعر مسكون طبيعيا كما يتنفس بإيقاعات القصيدة العربية، لذلك مباشرة يدخل في سياقات موجودة وهو لذلك غير حر، وإذا أراد أن يكون حرا يجب أن يخرج عن هذه الإيقاعات المسبقة. أنا أفعل ذلك، أحاول الخروج عن النسق، وهذا النوع من اللعب للخروج من هذا النسق هو الذي يحكمني كشاعر عربي.

فاتح: نحن لا نتحدث بشكل صريح مع الشكل المجرد، ثمة ربع شكل أو رموز، التجريد والطهارة الفنية هي توق إلى التجديد، لكن الماضي لا يتحطم والوصول إلى درجة من الحساسية بالتجاور اللوني أو المعطى الغرافيكي (الخط) شكل من تمجيد الحساسية الإنسانية بهذه الصورة (الخطوط...) نحن أدواتنا جدا بدائية بالمقارنة مع أدوات الشعراء. عندما أقرأ شعر أدونيس، لا أقرأ الكلمات وإنما الرموز الموجودة في القصيدة.

أدونيس: عمل اللوحة عمل كلي، عمل جسدي إضافة إلى كونه عملا ذهنيا، إذا أقمنا مقارنة بين ما صنعته اليد العربية الاسلامية (النقش والأرابيسك...) وبين ما أنتجته الكلمة بمقارنة سريعة سنرى أن التطور في إطار الفنون اليدوية كان أكثر حرية وكان أكثر ابداعا في إطار الكلمة، في مجال الهندسة وفي مختلف الفنون الزخرفية أعمال حرة ولا تضاهى أكثر من الأعمال التي أبدعت بالكلمة.

السبب أن الكلمة لها مرجعية ثقافية وفنية إلى حد ما بينما اليد لم يكن لها أية مرجعية.

لوحة الغلاف: من أعمال الفنان طاهر البني